

“Das Heer” (*Rikugun*)

Ein japanischer Propagandafilm aus dem Jahr 1944

Einleitung

Harald Salomon, Berlin

Im Juni 1943 beauftragte das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda den Regisseur Veit Harlan mit dem Projekt *Kolberg*. Die Realisierung verschlang achteinhalb Millionen Reichsmark, mehr als das Achtfache der durchschnittlichen Kosten eines Qualitätsfilms. Neben den großen Namen des deutschen Kinos – etwa Kristina Söderbaum, Heinrich George und Paul Wegener – waren Tausende von Soldaten an den Dreharbeiten beteiligt. Nachdem die Produktion Ende November des Jahres 1944 abgeschlossen worden war, kam *Kolberg* am 30. Januar 1945, am zwölften Jahrestag der nationalsozialistischen Machtübernahme, in der belagerten Atlantikfestung La Rochelle und in Berlin zur Uraufführung.¹

Die Premiere der japanischen Produktion “Das Heer” 陸軍 (*Rikugun*)² von Kinoshita Keisuke 木下恵介 fiel auf ein Datum von vergleichbar symbolischer Bedeutung. Ebenfalls Ende November 1944 fertiggestellt, kam dieser Film

Die Auseinandersetzung mit diesem Film wurde von Katsumi Tateno-Kracht und Klaus Kracht angeregt. Eine Magisterarbeit zu dem Werk entstand 1998 an der Universität Tübingen. Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Version des einleitenden Teils. Im folgenden Band des Jahrbuchs wird die Übersetzung des Drehbuchs erscheinen.

- 1 Vgl. Veit HARLAN: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*, Gütersloh: S. Mohn 1966: 184–94. Ein Abdruck des Auftrags aus der Feder des “Schirmherren des deutschen Films” findet sich ebenda: 183. Vgl. auch Rolf AURICH: “Film als Durchhalteration: ‘Kolberg’ von Veit Harlan”, in: Hans-Michael BOCK u. Michael TÖTEBERG (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1992: 462–65.
- 2 “Das Heer”, d.h. die gesamten Landstreitkräfte eines Staates, erscheint treffender als “Die Armee” – eine Entsprechung, die ebenfalls in der Literatur genannt wird. Vgl. Keiko YAMANE: *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München u. Luzern: Bucher 1985: 199.

anlässlich des dritten “Gedenktags [des Ausbruchs] des Großostasiatischen Krieges”³ in die Kinos. Auch für *Das Heer* wurden prominente Schauspieler wie Tanaka Kinuyo 田中絹代 und Ryū Chishū 笠智衆 eingesetzt und Bevölkerung sowie Soldaten in bemerkenswertem Umfang mobilisiert.

Parallelen zwischen *Kolberg* und *Das Heer* beschränken sich nicht auf die aufwendige Herstellung in der Endphase des Zweiten Weltkriegs und die in der Wahl des Uraufführungsdatums offenbare Bedeutung, die ihnen beigegeben wurde. Auch die Ebene der produktionsleitenden Intentionen weist vergleichbare Elemente auf. *Kolberg* entstand nach Goebbels Aufruf zum totalen Krieg und sollte die historische Legitimation dafür liefern, daß Bürger und Soldaten in Kriegszeiten identisch seien.⁴ *Das Heer* hatte zu veranschaulichen, daß “der Geist des japanischen Heeres” (Soldaten) auf “den Geist des Volkes” (Bürger) zurückgehe und letztlich mit ihm übereinstimme.

Die Methoden, die zur Anwendung kommen, um diese Intentionen zu transportieren, unterscheiden sich jedoch grundsätzlich. Die nationalsozialistische Produktion rückt eine militärische Auseinandersetzung – die Verteidigung der Stadt Kolberg gegen napoleonische Truppen 1807 – in den Mittelpunkt der

3 大東亜戦争周年記念日 *Dai Tōa sensō shūnen kinenbi*, 8. Dezember: Die Ursprünge des Gedenktags reichen bis 1938 zurück. Am 7. Juli dieses Jahres wurde erstmals des Zwischenfalls an der Marco-Polo-Brücke gedacht. In der zweiten Hälfte 1939 wurde ein Tag des patriotischen Dienstes eingeführt, der jeweils zu Monatsbeginn stattfand. Neben dem Besuch von öffentlichen Versammlungen und Schreinen war die Bevölkerung angehalten, sich für das Gemeinwohl einzusetzen und Unterhaltungsveranstaltungen zu meiden. Im Februar 1942 wurde der Tag auf den Achten jedes Monats verlegt, um der Kriegserklärung an die Vereinigten Staaten 1941 zu gedenken. Vgl. John F. EMBREE: *The Japanese*, Washington: Smithsonian Institution 1943: 33; Thomas R. H. HAVENS: *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*, New York: Norton 1978: 17–18.

4 Goebbels’ Rede mit dem Aufruf zum totalen Krieg (19. Februar 1943) endete bekanntlich mit den Worten “Nun, Volk, steh’ auf und Sturm, brich los!” Der Bezug auf die Eingangszeile des Gedichts “Männer und Buben” (1813) von Theodor Körner (hier allerdings: “Das Volk steht auf, der Sturm bricht los”) sollte eine Traditionslinie zur nationalen Erhebung während der Befreiungskriege herstellen. Vgl. Klaus KANZOG: »Staatspolitisch besonders wertvoll«. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München: Diskurs-Film-Verlag 1994: 363–64; David CULBERT: “Kolberg (Germany, 1945). The Goebbels Diaries and Poland’s Kolobrzeg Today”, in: John Whiteclay CHAMBERS II u. David CULBERT (Hg.): *World War II, Film, and History*, New York u. Oxford: Oxford University Press 1996: 73. Das Gedicht “Männer und Buben” findet sich unter anderem in Eugen WILDENOW (Hg.): *Theodor Körners sämtliche Werke in vier Teilen*. Neue vervollständigte und kritisch durchgesehene Ausgabe, Leipzig: Max Hesse’s Verlag 1903: 31.



Abb. 1: Zeitgenössische Postkarten-Werbung für *Das Heer*

Handlung. Monumentale Schlachtengemälde bilden ein zentrales Element der Erzählung, wobei die historischen Fakten großzügig umgestaltet werden.⁵

Dagegen spielt die Darstellung militärischer Auseinandersetzungen in *Das Heer* eine untergeordnete Rolle. Ein Feind, dessen Haß schürende Zeichnung in *Kolberg* hervorsticht, ist nur für Sekunden sichtbar. Den Kern der Handlung bildet das über drei Generationen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre nachgezeichnete Leben einer Familie bescheidener Herkunft. Szenen aus ihrem Leben, die zudem als Innenaufnahmen präsentiert werden, dominieren das Werk. Der bewegende Abschied einer Mutter von ihrem an die Front ziehenden Sohn bildet den dramatischen Höhepunkt.

Dieser oberflächliche Vergleich soll exemplarisch verdeutlichen, daß die Gegenüberstellung japanischer Propagandaspielfilme⁶ mit entsprechenden

5 Vgl. Peter PARET: “Kolberg (Germany, 1945). As Historical Film and Historical Document”, in: CHAMBERS u. CULBERT 1996: 48–51.

6 “Propaganda” bezeichnet im folgenden allgemein “Strategien zur politischen Sinnstiftung, Meinungs- und Wahrnehmungslenkung”. Vgl. Ute DANIEL u. Wolfram SIEMANN: “Historische Dimensionen der Propaganda”, in: dies. u. Sabine Rosemarie ARNOLD (Hg.): *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989)*, Frankfurt a. M.: Fischer 1994: 12. Vgl. auch ausführlich Wolfgang SCHIEDER u. Christof DIPPER: “Propa-

Werken weiterer Nationen interessante Beobachtungen erlaubt. Sie legen den Schluß nahe, daß die sogenannten “staatspolitischen Filme” 国策映画 (*kokusaku eiga*)⁷ andere Methoden einsetzten, um zur Kriegsmobilisierung der Bevölkerung beizutragen.

Die amerikanische Anthropologin Ruth Benedict zählte zu den ersten Wissenschaftlern, die solche Beobachtungen schriftlich niederlegten. In einem 1944 für das US Office of War Information verfaßten Bericht wies sie darauf hin, daß die von ihr untersuchten japanischen Filme der Jahre 1938 bis 1941 auffällige Unterschiede zu bekannten Hollywood-Produktionen aufwiesen. Unter anderem hob sie die Art und Weise hervor, wie die dargestellten Individuen und Familien auf Krieg reagierten. Ihrer Ansicht nach hinterfragten sie weder die Gründe noch die Ziele einer militärischen Auseinandersetzung

ganda”, in: Otto BRUNNER u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart: Klett-Cotta 2004: 69–112.

- 7 Der Ausdruck wird in englischsprachigen Veröffentlichungen üblicherweise als “national policy films” wiedergegeben. Das “Große Wörterbuch der japanischen Landessprache” erläutert, daß es sich um Filme handelt, die “unter der Kontrolle des Staats zur Verbreitung staatlicher Politik hergestellt wurden” 国家の管理の下に、国策の普及のために作られた. Vgl. *Nihon kokugo dai jiten* 日本国語大辞典, Bd. 8, Shōgaku Kan 1976: 15. “Staatspolitik” 国策 (*kokusaku*) definiert das Nachschlagewerk als “die politischen Maßnahmen des Staats” 国家の政策, “politische Maßnahmen zur Verwirklichung staatlicher Zielsetzungen” 国家目的を遂行するための政策 sowie “Maßnahmen zur Regierung eines Landes” 治国の方策. Der *locus classicus* findet sich in einem frühen Zeugnis chinesischer Schriftkultur. Eine englische Übersetzung der Passage im *Guanzi* (“[Buch des] Meister Guan” 管子, 7. bis 1. Jh. v.u.Z.) lautet: “... if there is a year of severe droughts or floods and the people lose their primary source of income, [the prince] builds palaces and pavilions, thereby providing employment for those households so poor that they have neither a dog in front nor a pig behind. Thus, his building of palaces and pavilions is not to gratify his pleasure, but to maintain equilibrium in the economic policies of the state.” Vgl. *Guanzi. Political, Economic, and Philosophical Essays from Early China. A Study and Translation* by W. Allyn Rickett, Bd. 2, Princeton, N.J.: Princeton University Press: 1998: 365. In bezug auf die japanische Produktion der Shōwa-Zeit wird zwischen frühen (seit dem Zwischenfall von Mukden 1931) und späten staatspolitischen Filmen (seit dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke 1937) unterschieden. Vgl. CHIBA Nobuo 千葉伸夫 u.a. (Hg.): *Nihon eiga shi* 日本映画史, Kinema Junpō Sha 1976: 78. Über die Frage, wie der Begriff genauer zu definieren und welcher Teil der Produktion bezeichnet sei, herrscht keine Einigkeit. Bis in die jüngste Vergangenheit wird die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe von Filmen an der Propagandaintensität des betreffenden Produkts ausgemacht. Vgl. etwa David DESSER: “From the Opium War to the Pacific War. Japanese Propaganda Films of World War II”, *Film History* 7 (1995): 35–36. Vgl. auch Aiko KURASAWA: “Film as Propaganda Media on Java under the Japanese, 1942–1945”, in: Grant K. GOODMAN (Hg.): *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War 2*, New York: St. Martin’s Press 1991: 47–50.

und erfüllten ihre Pflichten bereitwillig und ohne zu klagen.⁸ Dabei sei die ausführliche Schilderung der durch Krieg verursachten Leiden und Opfer so realistisch, daß die Spielfilme auf viele amerikanische Betrachter wie erfolgreiche pazifistische Propaganda wirkten.⁹

Wie aber reagierte das japanische Publikum? Wirkte die Darstellung endloser Märsche auf unbefestigten, schlammigen Wegen, das Grauen der meist unentschiedenen Kämpfe, der Verlust von Ehemann und Vater nicht auch auf die Bevölkerung des Kaiserreichs defätistisch? Benedict erläuterte:

It is enough for the Japanese audience that all the people on the screen have repaid *on* with everything that was in them, and these movies therefore in Japan were propaganda of the militarists. Their sponsors knew that Japanese audiences were not stirred by them to pacifism.¹⁰

Die Aussagen der Anthropologin wurden in der filmhistorischen Literatur der Nachkriegszeit vielfach zitiert, aber selten kritisch hinterfragt.¹¹ Das wirkt

8 Vgl. *Japanese Films. A Phase of Psychological Warfare. An Analysis of the Themes, Psychological Content, Technical Quality, and Propaganda Value of Twenty Recent Japanese Films*, Office of Strategic Services, Research and Analysis Branch, Report No. 1307, March 30, 1944 (National Diet Library, Tokyo): 11. Der Bericht weist Ruth F. Benedict nicht als Autorin aus, es besteht jedoch kein Grund, daran zu zweifeln. Vgl. auch John W. DOWER: “Japanese Cinema Goes to War”, in: ders.: *Japan in War and Peace. Selected Essays*, New York: New Press 1993: 34–35. Benedict war von 1943 bis 1945 für das Office of War Information tätig. Ihre Funktionen: Head, Basic Analysis Section, **Bureau of Overseas Intelligence**; Social Science Analyst, Foreign Morale Division. Vgl. Margaret MEAD: *An Anthropologist at Work. Writings of Ruth Benedict*, Westport, Conn.: Greenwood Press 1977: 525.

9 Vgl.: “Americans who see these movies often say that they are the best pacifist propaganda they ever saw. This is a characteristic American reaction because the movies are wholly concerned with the sacrifice and suffering of war.” Ruth F. BENEDICT: *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston: Houghton Mifflin 1989 (1946): 193. Eine deutsche Übersetzung erschien 2006. Vgl. *Chrysanthemum und Schwert. Formen der japanischen Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

10 Benedict 1989: 194. *On* 恩 bezeichnet die “Gnade / Wohltaten”, die eine Person durch Kaiser, Eltern u.a. erfährt.

11 Vgl. u.a.: Joseph ANDERSON u. Donald RICHIE: *The Japanese Film. Art and Industry*. Expanded edition, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1982 (1959): 132; Noël BURCH: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Revised and edited by Annette Michelson, London: Scholar Press 1979: 262–69; IWASAKI Akira 岩崎昶: *Eiga shi* 映画史, Tōyō Keizai Shinbun Sha 1961: 174–81; Joan MELLEN: *The Waves at Genji’s Door. Japan Through its Cinema*, New York: Pantheon 1976: 140–51; SATŌ Tadao 佐藤忠男: *Kinema to hōsei. Nitchū eiga zenshi* キネマと砲聲. 日中映画前史, Riburopōto 1985: 106; ders.: “Kokka ni kanri sareta eiga” 国家に管理された映画, in: IMAMURA Shōhei 今村昌平 u.a. (Hg.): *Kōza Nihon eiga* 講座日本映画, Bd. 4, Iwanami Shoten 1986: 13; ders.:

umso überraschender als bereits eine kursorische Durchsicht von Materialien zur zeitgenössischen Rezeption staatspolitischer Filme ein wesentlich problematischeres Verhältnis zwischen propagandistischer Intention und tatsächlicher Publikumswirkung nahelegt.

Das Heer kann in diesem Zusammenhang als eindrucksvolles Beispiel dienen. Obgleich zur Verwirklichung des Projekts materielle Ressourcen und Zeit in beachtlichem Ausmaß investiert wurden, äußerten Vertreter staatlicher Einrichtungen noch vor der Uraufführung Zweifel an der propagandistischen Wirkung. Dennoch kam *Das Heer* Ende 1944 in die Filmtheater des Landes, wobei die Presse vorwiegend, aber nicht ausschließlich Besprechungen veröffentlichte, welche die exemplarische Haltung der Protagonisten lobten.¹²

In der Nachkriegszeit hingegen wurde der Film vor allem als frühes Werk des Regisseurs Kinoshita Keisuke betrachtet, der in den 1950er Jahren zu einem der großen „Autoren“ des japanischen Kinos aufsteigen sollte.¹³ Dabei ist stets präsent, daß seine Karriere unter anderem auf einer Reihe erfolgreicher Antikriegsfilme basierte. Versuche, Anzeichen des pazifistischen Weltbilds des Regisseurs zu finden, konzentrieren sich auf den dramatischen Höhepunkt und Schluß von *Das Heer*, den Abschied der Mutter von ihrem an die Front einrückenden Sohn. Interessanterweise ist auch diese Szene umstritten. Während beispielsweise Darrell W. Davis von „der berühmtesten Darstellung einer

Nihon eiga shi 日本映画史, Iwanami Shoten 1995, Bd. 2: 7–8; Kristin THOMPSON u. David BORDWELL: *Film History. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill 1994: 280–85. Nur vereinzelt wurde bezweifelt, ob Benedict tatsächlich in der Lage war, die Wirkung der betreffenden Filme auf das japanische Publikum zu verifizieren. Vgl. YAMAMOTO Akira 山本明: „Jūgonen sensō ka Nihon no sensō eiga“ 十五年戦争下日本の戦争映画, in: IMAMURA u.a. 1986, Bd. 4: 83.

12 Vgl. die Ausführungen zur zeitgenössischen Rezeption im vierten Abschnitt.

13 Kinoshitas Lebenswerk bildet den üblichen Rahmen für die Aufnahme von *Das Heer* in die zahlreichen historischen Darstellungen des japanischen Films bzw. des Produktionshauses Shōchiku. Vgl. bspw. IWASAKI 1961: 209–11 u. 257–58; SHIODA Nagakazu 塩田長和: *Nihon eiga gojū nen shi 1941–91* 日本映画五十年史 1941–91, Fujiwara Shoten 1992: 26–27; MASUMOTO Kinen 升本喜年: *Shōchiku eiga no eikō to hōkai. Ōfuna no jidai* 松竹映画の栄光と崩壊. 大船の時代, Heibon Sha 1988: 152–57. Auch nachkriegszeitliche Wiederauführungen des Werks erfolgten gewöhnlich im Kontext von Kinoshita-Retrospektiven. Vgl. bspw. *Kinoshita Keisuke kantoku tokushū* 木下恵介監督特集, Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsu Kan 1977; Andrée TOURNÉS: „Cinéma d’Asie à Pesaro. Terres inconnues du cinéma japonais“, *Jeune Cinéma* 161 (1984): 5–8; Regula KÖNIG u. Marianne LEWINSKY (Hg.): *Keisuke Kinoshita. Entretien, études, filmographie, iconographie*, Locarno: Editions du Festival international du film 1986. Das Interesse am Werk des Regisseurs hält auch am Beginn des 21. Jahrhunderts an, wie eine Retrospektive sämtlicher Filme im Filmcenter des Staatlichen Museums für Moderne Kunst, Tokyo (2000) verdeutlicht.

militaristischen Mutter auf japanischer Leinwand”¹⁴ spricht, erkennen andere Autoren eine mutige Verurteilung des Krieges.¹⁵

Es zeichnet sich somit ein beträchtliches Spektrum möglicher Wirkungen des Films ab, das in den folgenden Ausführungen genauer beleuchtet werden soll. Um diese Frage systematisch zu behandeln, verbindet der Beitrag eine historische Untersuchung der Produktions- und Rezeptionsgeschichte mit einer Analyse des “Texts”, welche wirkungsästhetische Perspektiven im Sinne Wolfgang Iser einbezieht.¹⁶

Nach einem Überblick über die Beziehungen zwischen Spielfilmindustrie und Staat seit dem Ausbruch des Kriegs gegen China 1937 wendet sich die Darstellung zunächst der Situation des Jahres 1944 zu. Im folgenden Teil wird die Geschichte der Produktion von *Das Heer* behandelt, wobei auf die Initiative aus dem Heeresministerium, die Situation der Produktionsfirma Shōchiku, die Gestaltung der literarischen Vorlage¹⁷ sowie die inhaltlichen Verlagerungen im Laufe der Adaption¹⁸ und der Verfilmung einzugehen sein wird.

Im Anschluß an eine angesichts der wenigen vorliegenden Materialien kurze Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Rezeption rückt die Textstruktur in den Mittelpunkt. Um die textuellen Voraussetzungen für unterschiedliche Wirkungen zu bestimmen, werden zunächst die Erzählsegmente bestimmt und ihre Bezüge zum historischen Hintergrund erläutert. Der folgende Teil beschäftigt sich mit dem Repertoire der sozialen Normen und Werte bzw. ihrer kulturellen Symbolisierungen, welche das Verhalten der Protagonisten orientieren. Eine Analyse der Argumentationsstruktur untersucht abschließend die Beziehungen, welche der Text zwischen diesen Elementen des Repertoires herstellt.

14 Darrell W. DAVIS: *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press 1996: 99–100.

15 Vgl. Peter B. HIGH: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press 2003: 402. Auf die Mehrdeutigkeit der Szene, welche die Bedeutung von *Das Heer* als Propagandafilm hinterfragt, weist IWAMOTO Kenji 岩本憲児 hin. Siehe *Nihon eiga to nashonarizumu 1931–1945* 日本映画とナショナリズム 1931–1945, Shinwa Sha 2004: 24.

16 Wolfgang ISER: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage, München: Fink 1984 (1976).

17 HINO Ashihei 火野葦平: *Rikugun* 陸軍, Kōjin Sha 1979 (1943–44).

18 Der Text erschien 1958 in einer Sammlung repräsentativer Drehbücher der Kriegszeit. Vgl. IKEDA Tadao 池田忠雄: “Rikugun” 陸軍, in: *Nihon eiga daihyō shinario zenshū* 日本映画代表シナリオ全集 4, Kinema Junpō Sha 1958: 165–82.

Vor diesem Hintergrund kommen die zusammenfassenden Bemerkungen auf die Intentionen der verschiedenen an der Produktion beteiligten Seiten zurück und versuchen zu beantworten, warum das Projekt, in das Behörden und Militär beträchtliche Hoffnungen gesetzt hatten, zu einem umstrittenen Resultat führen konnte.

1. Spielfilmindustrie und Staat in der Kriegszeit

Der Ausbruch des militärischen Konflikts mit China im Juli 1937 führte zu verstärkten staatlichen Eingriffen in die Medienlandschaft. Bereits Mitte Juli wurden die Produzenten von Wochenschauen über die Belange von Militär und Regierung informiert.¹⁹ Am 28. August versammelte das Innenministerium Vertreter der Spielfilmwirtschaft, um ihnen zu verdeutlichen, wie sich “die Vergeltung [der von unserem] Lande [empfangenen Gnade auf dem Gebiet des] Films” 映画報国 (*eiga hōkoku*) gestalten solle.²⁰

Wenige Wochen später wurde den Produktionshäusern während einer Gesprächsrunde mit Angehörigen von Regierung und Behörden vorgeworfen, den in sie gesetzten Erwartungen nicht im geringsten entsprochen zu haben.²¹ Die große Nachfrage beim Publikum sei ausgenutzt worden, um den Markt mit niveaulosen Kriegsdarstellungen zu überschwemmen.²²

Im allgemeinen Unterhaltungsprogramm mangle es dagegen an Interesse, die Zusammenarbeit von Verwaltung und Bevölkerung zu fördern. Trotz der großen Bedeutung, die dem Kino im Rahmen der “Bewegung zur geistigen Generalmobilmachung der Nation” zukomme, orientiere sich der Inhalt der Programme nach wie vor an Werten wie “Individualismus”, “Liberalismus”, “Primat der Liebe zwischen den Geschlechtern” 恋愛至上主義 (*ren'ai shijō*)

19 IWASAKI 1961: 165.

20 MASUTANI Tatsunosuke 増谷達之輔: “Sensō eiga no seishin” 戦争映画の精神, *Nippon eiga*, November 1937: 58. Vgl. auch IWASAKI 1961: 165–66 sowie TANAKA 1980, Bd. 3: 12.

21 Das Gespräch wurde in *Japanischer Film* veröffentlicht. Vgl. “Sensō to eiga no dai zadan-kai” 戦争と映画の大座談会, *Nippon eiga*, November 1937: 2–34.

22 Vgl. ebenda: 3. Masutani Tatsunosuke, Zensor im Innenministerium, berichtete in einem Kommentar, es seien sogar alte Kriegsfilme aus den Magazinen hervorgeholt worden, um sie in Provinzkinos als aktuelle Stücke vorzuführen. Vgl. MASUTANI 1937: 59.

shugi), “Materialismus” 物質万能主義 (*busshitsu bannō shugi*) und “seichtem Humanismus” 浅薄なる人道主義 (*senpaku naru jindō shugi*).²³

Die wachsende Unzufriedenheit mit der Haltung der Produzenten versah eine gesetzliche Regelung des Verhältnisses von Film und Staat mit der Dringlichkeit, die notwendig war, um auch in Regierungskreisen Unterstützung zu finden.²⁴ Während der Arbeiten an einem Entwurf setzten Beamte des Kultus- und des Innenministeriums ihre Bemühungen fort, die Filmproduktion inhaltlich zu beeinflussen. Ende Juli 1938 wurden den Vertretern der Drehbuchabteilungen Richtlinien an die Hand gegeben. Im Gegensatz zu der von europäischen und amerikanischen Werken ausgehenden Tendenz zum Individualismus und zur emotionalen Verwestlichung vor allem junger Frauen sollte ihr Schaffen den “Geist Japans” 日本精神 (*Nippon seishin*) fördern, namentlich das landeseigene Familiensystem, die Bereitschaft zum Opfer für Staat und Gemeinwesen sowie die Ehrerbietung gegenüber Vater, vorgeborenem Bruder sowie Älteren.²⁵

Das am 4. April 1939 verabschiedete “Filmgesetz” 映画法 (*Eiga hō*) wurde offiziell als “Beitrag zur Entfaltung der nationalen Kultur” bezeichnet.²⁶ Die

23 “Sensō to eiga no dai zadankai”: 3. Die vom Kultusministerium und Innenministerium getragene “Bewegung zur geistigen Generalmobilmachung der Nation” 国民精神総動員運動 (*Kokumin Seishin Sōdōin Undō*) war am 24. August 1937 per Kabinettsbeschluß ins Leben gerufen worden. Sie suchte getreu den Leitsätzen “Einswerden des ganzen Landes” 挙国一致 (*kyōkoku itchi*), “Ausschöpfung der Loyalität [gegenüber dem Himmlischen Erhabenen] und Vergeltung [der von unserem] Lande [empfangenen Gnade]” 尽忠報国 (*jinchū hōkoku*) sowie “Beharrlichkeit und Ausdauer” 堅忍持久 (*kennin jikyū*) zur moralischen Festigung der Heimatfront beizutragen. Vgl. MORI Takemaro 森武麿: *Ajia-Taiheiyō sensō* アジア・太平洋戦争, Shūei Sha 1993: 137–38.

24 Bei der Konzeption des Gesetzes konnte auf Vorarbeiten zurückgegriffen werden, die in die Zeit nach dem “Mandschurischen Zwischenfall” 1931 zurückreichten. Nach einer Orientierungsphase, die vor allem dem Studium der Entwicklungen in Italien und in Deutschland gedient hatte, waren die Vertreter einer aktiven “staatlichen Filmpolitik” 映画国策 (*eiga kokusaku*) dazu übergegangen, ihre Vorstellungen zu propagieren. Zu diesem Zweck wurde im November 1935 mit Unterstützung von Regierungskreisen und Privatwirtschaft die “Filmvereinigung Großjapans” 大日本映画協会 (*Dai Nippon Eiga Kyōkai*) gegründet. Vgl. IWASAKI 1961: 159–60; Gregory J. KASZA: *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, Berkeley u.a.: University of California Press 1988: 150–51.

25 Vgl. Tanaka 1980, Bd. 3: 13.

26 Der erste Paragraph lautet: “Dieses Gesetz verfolgt das Ziel, die qualitative Verbesserung des Films zu fördern und die gesunde Entwicklung der Filmindustrie zu planen, um zur Entfaltung der nationalen Kultur beizutragen.” 「本法ハ国民文化ノ進展ニ資スル為映画ノ質の向上ヲ促シ映画事業ノ健全ナル発達ヲ図ルコトヲ目的トス」 Vgl. FUWA Yūshun 不破祐俊: *Eigahō kaisetsu* 映画法解説, Dai Nippon Eiga Kyōkai 1941 [Anhang]: 2. Es handelte sich um ein Rahmengesetz, dessen 26 allgemein gehaltene Paragraphen durch

Regelungen banden die Unternehmen und ihre Angestellten in ein Lizenz-System und paßten Dauer und Inhalt der Vorführungen an die Bedingungen des Kriegs an. Sie führten die Vor- oder Drehbuchzensur ein und verbanden die vom Kultusministerium seit längerem praktizierte Vergabe von Prädikaten mit erheblichen finanziellen Vorteilen, um Anreize zur Produktion künstlerisch hochwertiger, staatlichen Zielsetzungen förderlicher Filme zu schaffen. Eine zentrale, alle Regierungsaktivitäten umfassende Institution wurde jedoch nicht gebildet und die Produktionsinitiative weitgehend den Studios überlassen.

Die Auswirkungen des Gesetzes auf die Spielfilmproduktion waren zunächst gering. Die Zahl der Uraufführungen hatte sich 1937 auf 552 belaufen, was einem langjährigen Hoch entsprach. In den folgenden Jahren nahmen die Werte langsam ab (1938: 542; 1939: 513). Der weitere leichte Rückgang auf 497 im Jahr nach der Verabschiedung des Gesetzes (1940) folgte so einem längerfristigen Trend, der hauptsächlich auf die Rohstoffverknappung zurückzuführen ist.²⁷

Inhaltlich hatten die zeitliche Ausdehnung des Kriegs, behördlicher Druck, aber auch die erfolgreiche Verarbeitung von Montage- und Tontechniken dazu geführt, daß seit Ende 1938 eine Reihe aufwendiger Werke erschienen, die selbst von den energischsten Kritikern der Zuverlässigkeit der Studios begrüßt wurden.²⁸

Längerfristig erwies sich am folgenschwersten, daß das Gesetz zu weiteren Umgestaltungen des Wirtschaftszweigs ermächtigte, was in der Filmindustrie offenbar zunächst nicht wahrgenommen worden war. Die Unternehmen hatten das staatliche Kontrollsystem vor allem als Entspannung der wirtschaftlichen Lage begrüßt. Schien die Lizenzpflicht für unternehmerische Tätigkeiten doch vor stetig nachdrängenden Konkurrenten zu bewahren, während die Vorzensur das Produktionsrisiko minderte. Die Filmschaffenden interpretierten die

zwei jeweils am 27. September 1939 erlassene Verordnungen zur Inkraftsetzung und zur Ausführung wesentlich konkretisiert wurden. Die Bestimmungen, die von arbeitsrechtlichen Fragen bis zu Zensurvorschriften reichten, werden hier lediglich verkürzt in ihrer Relevanz für die Spielfilmindustrie wiedergegeben. Wichtige Neuerungen brachte das Gesetz jedoch auch für die Produzenten von Wochenschauen und Dokumentarfilmen. Für den Wortlaut des Gesetzes und der Ausführungsbestimmungen siehe: UCHIKAWA Yoshimi 内川芳美 (Hg.): *Masu media tōsei* マス・メディア統制, Bd. 2, Misuzu Shobō 1975: 234–36 u. 251–59.

27 MINAMI Hiroshi 南博 u. SHAKAI SHINRI KENKYUJO 社会心理研究所: *Shōwa bunka 1925–1945* 昭和文芸 1925–1945, Keisō Shobō 1987: 434.

28 Vgl. “Sensō eiga zadankai” 戦争映画座談会, *Nippon eiga*, Dezember 1938: 125.

“staatliche Zuwendung” vielfach als Steigerung ihres gesellschaftlichen Ansehens.²⁹

Die privatwirtschaftliche Struktur wurde jedoch staatlicherseits zunehmend hinterfragt. Die Unterabteilung Film im “Informationsbüro des Kabinetts” 内閣情報局 (*Naikaku Jōhō Kyoku*), welche seit Ende des Jahres 1940 die filmpolitischen Richtlinien formulierte, suchte deshalb nach Wegen, die Produktionspolitik der Studios aktiver zu beeinflussen und die Unternehmenslandschaft umzugestalten.³⁰

Zunächst wurden die Unternehmen mit einem als “Begründung des nationalen Films” 国民映画の樹立 (*kokumin eiga no juritsu*) bezeichneten Projekt konfrontiert. Im Gegensatz zu früheren Versuchen der Einflußnahme, wurde dieses Vorhaben offen mit den Erfordernissen der Kriegslage verknüpft. Die mit dem Prädikat “nationaler Film” ausgezeichneten Produktionen sollten unter der Bevölkerung den Geist kultivieren, der notwendig sei, um die “Neue Ordnung für Großostasien” zu errichten.³¹ Zu diesem Zweck seien zentrale Normen und Werte der Landeskultur – so die “Loyalität [gegenüber dem Kaiser]” 忠 (*chū*) oder die “kindliche Pietät” 孝 (*kō*) – in leicht verständlicher, aber künstlerisch hochwertiger Form in ihrer Relevanz für das Alltagsleben

29 SATO 1986: 4–6; HIGH 1995: 57.

30 Das Informationsbüro war am 6. Dezember 1940 entstanden, um die Aktivitäten der Ministerien zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung zu koordinieren und zu verstärken. Das Amt war dem Premierminister unterstellt, gliederte sich in fünf Abteilungen (Planung, Berichterstattung, Auswärtiges, Zensur, Kultur) und wurde von Beamten aus dem Heeres-, Marine-, Außen- und Innenministerium betrieben. Vgl. UCHIKAWA Yoshimi 内川芳美: “Shiryō kaisetsu” 資料解説, in: ders. 1975: xxix–xxxi.

31 Vgl. Fuwa Yūshun, Leiter der erwähnten Unterabteilung im Informationsbüro: “Es erübrigt sich zu sagen, daß es nun vor allem notwendig ist, einen unerschütterlichen, starken Nationalgeist heranzuziehen, damit unser Land den langen Krieg ausfechten und seine große Sendung erfüllen kann, in Ostasien eine strahlende neue Ordnung zu errichten.” 「今、我が国が長期戦を戦い抜き東亜に於ける輝しき新秩序建設の大使命を達する為には何よりも先づ揺くことなき強い国民精神を培ふことの必要なるは云ふ迄もない。」 Fuwa Yūshun: “Kokumin eiga no juritsu” 国民映画の樹立, *Nippon eiga*, Juli 1941: 14. Die “Neue Ordnung” bezeichnete zunächst die Konzeption eines unter Tokyos Führung stehenden, Japan, die Mandschurei und China umfassenden Machtblocks, welche das erste Kabinett unter Premierminister Konoe Fumimaro Ende 1938 entworfen hatte. Nach der Erweiterung der Kriegsziele auf den südostasiatischen und pazifischen Raum wurde die ursprüngliche Konzeption durch die “Neue Ordnung für Großostasien” 大東亜新秩序 (*Dai Tōa shin chitsujo*) ersetzt, welche der Kolonialherrschaft westlicher Mächte im gesamten asiatischen Raum ein Ende bereiten sollte.

der Bevölkerung darzustellen. Zugleich solle zur Aufklärung über und Propaganda für konkrete staatspolitische Zielsetzungen beigetragen werden.³²

Im Mai 1941 wurden die bedeutenderen Studios erstmals angewiesen, geeignete Drehbücher vorzulegen. Nach der Prüfung der eingetroffenen Texte erhielten sie den Auftrag, jeweils ein Projekt zu realisieren.³³ Für die Herstellung dieser “[an der Bewegung des] nationalen Films teilnehmenden Werke” 国民映画参加作品 (*kokumin eiga sanku sakuhin*) gewährte die Einrichtung Zuschüsse aus eigenen Mitteln oder vermittelte Sponsoren. Zur weiteren Motivation stellte man Preisgelder in Aussicht. Trotz der Anreize wurden nicht alle Auftragswerke fertiggestellt, da gleichzeitig Pläne zur weitgehenden Umgestaltung der Unternehmenslandschaft verfolgt wurden.³⁴

Im August 1941 sahen die Vertreter der Kinoindustrie sich mit dem Vorhaben des Informationsbüros konfrontiert, die kommerzielle Ausrichtung ihrer Branche zu beenden. Das “Neue System des Films in Vorbereitung auf den Krieg” 臨戦映画新体制 (*rinsen eiga shin taisei*) wurde mit dem Mangel an Rohfilm³⁵ begründet, der sich inzwischen so weit verschärft habe, daß weitere Materialverschwendungen für kommerzielle Zwecke nicht mehr zu tolerieren seien. Die Produktionsfirmen sollten deshalb unter staatlicher Lenkung

32 FUWA 1941a: 15. Vgl. auch die folgende offizielle Kurzdefinition: “[Es handelt sich um Filme, welche] die edlen nationalen Ideale offenbar werden lassen, im Leben der Nation wurzeln, dieses bereichern sowie künstlerisch sehr gehaltvoll sind und überdies zur Aufklärung und Propaganda hinsichtlich der Durchführung staatspolitischer Maßnahmen beitragen.” 「高邁なる国民的理想を顕現し国民生活に根ざし、之を豊醇ならしめ深い芸術味を持つと共に延いては国策遂行上啓発宣伝に資する」 Vgl. “Jōhō Kyoku ishoku kokumin eiga jushō sakuhin kettei” 情報局委嘱国民映画受賞作品決定, *Eiga hyōron*, Mai 1942: 27.

33 Da das Resultat nicht zufriedenstellend war, veranstaltete das Informationsbüro seit 1941 öffentliche Wettbewerbe, um den Kontakt zu geeigneten Autoren herzustellen. Offenbar blieb auch dieses Vorgehen wenig erfolgreich. Vgl. FUWA Yūshun: “Shōwa jūshichi nendo kokumin eiga kyakuhon ni tsuite” 昭和十七年度国民映画脚本について, *Nippon eiga*, April 1943: 26.

34 “Jōhō Kyoku kokumin eiga ni tsuite” 情報局国民映画について, *Nippon eiga*, Oktober 1944: 8.

35 Der einzige bedeutende Hersteller von 35mm-Material für den Kinogebrauch, die Firma Fuji, konnte die seit den Einfuhrbeschränkungen 1937 stark gestiegene Nachfrage nicht decken. Generell konkurrierte die Herstellung von Rohfilm mit der Munitionsproduktion um Rohstoffe. Zusätzlich wurde ein großer Teil des hergestellten Materials für militärische Zwecke oder für dokumentarische Stücke – im März 1941 zwei Drittel der monatlichen Produktion – zurückgehalten. Vgl. Donald KIRIHARA: *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, Madison u. London: University of Wisconsin Press 1992: 49; KASZA 1988: 244.

konzentriert und ihre vertikalen Verflechtungen zu Verleih und Aufführung abgetrennt werden.³⁶

Die kriegsgerechte Reorganisation des Unternehmensbestands traf auf erheblichen Widerstand, weshalb sie nicht in der geplanten Form verwirklicht wurde. Die zehn Unternehmen, die nach Maßgabe des Filmgesetzes eine Produktionslizenz besaßen, wurden im Dezember 1941 zu drei größeren Einheiten – Shōchiku 松竹, Tōhō 東宝 und die Neugründung Daiei 大映 – zusammengelegt. Ihnen war lediglich eine monatliche Produktion von jeweils zwei Filmen gestattet.³⁷ Im April des folgenden Jahres nahm die gemeinnützige “Gesellschaft zum Verleih von Filmen” 映画配給社 (*Eiga Haikyū Sha*), die fortan den Verleih monopolisierte, den Betrieb auf. Die mehr als 2100 Kinos des Landes wurden in zwei Ketten eingeteilt, welche das Informationsbüro mit wöchentlich wechselnden Programmen belieferte.³⁸

2. Das Jahr 1944

Fahre ich übers Meer,
 liege mein Leichnam im Wasser,
 schreite ich über die Berge,
 wachse auf meinem Leichnam das Gras.
 An des erhabenen Herrschers
 Seite will ich sterben fürwahr,
 ohne Bedauern.³⁹

海ゆかば
 水漬く屍
 山ゆかば
 草生す屍
 大君の
 辺にこそ死なめ
 かへりみはせじ

36 “Rinsen eiga shintaisei e no yakushin” 臨戦映画新体制への躍進, in: UCHIKAWA 1975: 356–57. Das “neue System” 新体制 (*shin taisei*) bezeichnet die innenpolitischen Ordnungsvorstellungen, die unter Konoos Führung seit Juli 1940 propagiert wurden, um die Verwirklichung der “Neuen Ordnung” in Asien zu ermöglichen. Organisatorisch wurde sie am 12. Oktober 1940 mit der Gründung der “Vereinigung zur Unterstützung der Großen [Kaiserlichen] Regierung” 大政翼賛会 (*Taisei Yokusan Kai*) verwirklicht, der alle Bereiche des öffentlichen Lebens angegliedert wurden.

37 Im Jahr 1942 wurden tatsächlich 87 Spielfilme hergestellt. Der leichte Überschuß dürfte auf die Projekte, die bereits im Vorjahr angelaufen waren, zurückzuführen sein. Der ebenfalls enorme Rückgang von 497 im Jahr 1940 auf die 232 Filme im Jahr 1941 beruht auf der Rohfilmknappheit. Vgl. MINAMI 1987: 434.

38 TANAKA 1980, Bd. 3: 83–84. Die Zahl der Kinos in Japan hatte ihren vorläufigen Höchststand von 2466 Einrichtungen 1941 erreicht. Bereits 1942 sank ihre Zahl auf 2157. Vgl. *The History of Broadcasting in Japan*, History Compilation Room, Radio & TV Culture Research Institute, Nippon Hoso Kyokai 1967: 405.

Bereits in der ersten Hälfte 1943 hatte sich die Kriegslage definitiv gegen Japan gewendet. Da das Kaiserreich die wachsende materielle Überlegenheit der Alliierten nicht ausgleichen konnte, konzentrierten sich die Hoffnungen auf die hohe Moral der Streitkräfte und der Bevölkerung. Unbändiger, zum Opfer des Lebens entschlossener Wille zur Verteidigung der besetzten Gebiete sollte die vermeintlich durch „Liberalismus“ und „Individualismus“ geschwächte Kampfmoral des Feindes zum Erlahmen bringen.

Diese Strategie zeitigte nicht den gewünschten Erfolg. Seit dem Fall der Aleuten-Insel Attu im Mai 1943 verdeutlichten immer dichter aufeinanderfolgende Meldungen über verlustreiche Verteidigungsgefechte, daß die Kampfhandlungen sich unaufhaltsam den Hauptinseln näherten. Für den aufopfernden Einsatz der Truppen wurde die poetische Umschreibung „Jade zerschmettern“ 玉碎 (*gyokusai*) geprägt.⁴⁰

Zum Jahreswechsel verkündete Premierminister Tōjō, daß der eigentliche Krieg nun beginne. Im März 1944 sprach er vom Ende der Trennung zwischen Hauptkampflinie und Heimatfront.⁴¹

39 Text des 1937 vertonten Lieds *Umi yukaba* 海ゆかば. Zitiert nach HIRAOKA Masa'aki 平岡正明: *Dai kayō ron* 大歌謡論, Chikuma Shobō 1989: 513. Der Text ist der Gedichtsammlung *Manyōshū* 万葉集 („Sammlung von Zehntausend Gedichten“; zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts) entnommen. Vgl. Gedicht XVIII, 4094, *Man'yōshū*, NKBT, Bd. 7: 278–80. Für die Übersetzung vgl. Eduard E. FLORENZ: „Die Langgedichte Yakamochi's aus dem Manyōshū in Text und Übersetzung mit Erläuterungen. I. Einleitung und Naga-uta Buch III, VIII, XVII, XVIII (Fortsetzung)“, *Asia Major* 9 (1933): 85. Die Literatur zur staatsbürgerlichen Lebensführung der dreißiger und vierziger Jahre zitierte das Gedicht vielfach, um die historische Reichweite propagierter Werte zu belegen. Vgl. Robert King HALL (Hg.): *Kokutai no hongi. The Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Translated by John Owen Gauntlett, Newton, Mass.: Crofton 1974 (1949): 84 u. 131. Als Premierminister Tōjō Hideki die Kriegserklärung an die Alliierten verlesen hatte, beendete das Lied die Radioübertragung. Seit 1943 wurde es Meldungen vorgeschaltet, die von Niederlagen berichteten. Vgl. John W. DOWER: *War Without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, New York: Pantheon 1986: 25; Haruko T. u. Theodore F. COOK: *Japan at War. An Oral History*, New York: New Press 1992: 259.

40 COOK 1992: 262–66; DOWER 1986: 231–33; Alan J. LEVINE: *The Pacific War. Japan versus the Allies*, Westport, Conn. u. London: Praeger 1995: 108–9. *Gyokusai* wurde am 31. Mai 1943 in das offizielle Vokabular aufgenommen, um die erbitterte Verteidigung der Insel Attu zu bezeichnen. Die Wendung findet sich in den „Dokumenten der nördlichen Qi-Dynastie“ 北齊書 (*Bei Qi shu*; 6. Jahrhundert). Sie drückt aus, daß ein Mann von Ehre lieber seine Juwelen zerschmettert, als in prinzipiellen Angelegenheiten einen Kompromiß einzugehen, um die Dachziegel auf seinem Haus zu retten. Vgl. *Dai Kan Wa jiten* 大漢和辞典, Komp. v. MOROHASHI Tetsuji 諸橋轍次, Bd. 7, Taishū Kan Shoten 1985 (1958): 793. Vgl. DOWER 1986: 231 u. 352, Anm. 61.

41 COOK 1992: 263; SHILLONY 1981: 54.

Wenige Wochen zuvor hatte das Kabinett die “Notstandsmaßnahmen für den Entscheidungskampf” 決戦非常措置 (*kessen hijō sochi*) beschlossen. Diese Verfügungen zogen schwerwiegende Auswirkungen auf das Unterhaltungsgewerbe im allgemeinen und das Kino im besonderen nach sich. Um luxuriöse Vergnügungen abzuschaffen und Luftschutzvorkehrungen zu entsprechen, wurden zahlreiche Uraufführungstheater geschlossen. Die Anzahl und Dauer der täglichen Programme wurde weiter beschränkt und die zulässige Laufzeit der Spielfilme gekürzt.⁴²

Inhaltlich sollten die Programme sich nun ausschließlich darauf konzentrieren, den Durchhaltewillen zu steigern. Dabei unternahmen die Behörden Anstrengungen, die neuen Produktionen bevorzugt den in der Rüstungsindustrie Beschäftigten zugänglich zu machen. In großem Umfang wurden deshalb nahe der Produktionsstätten gelegene Theater für Erstaufführungen genutzt, obwohl sie nicht über geeignete Projektionseinrichtungen verfügten.⁴³

Der Mangel an Rohstoffen, Ausrüstung und Personal sowie die erneuten staatlichen Eingriffe bewirkten einen weiteren Rückgang der Produktion. Hatte die Zahl der Uraufführungen 1943 noch 64 betragen, sank sie 1944 auf 47.⁴⁴

Das Informationsbüro hatte bereits im Vorjahr darauf verzichtet, “nationale Filme” in Auftrag zu geben. Die Verantwortlichen musterten nun die von der Prüfstelle des Innenministeriums zugelassenen Drehbücher. Erfolgversprechende Projekte wurden bereits in diesem Stadium ausgewählt und bis zur Fertigstellung betreut. Während 1943 lediglich sechs Werke vollendet worden waren, vermeldete man Ende September 1944 bereits fünfzehn Produktionen. Um den sprunghaften Anstieg des Anteils an der Gesamtproduktion zu erläutern, wurde angeführt, daß angesichts der Kriegslage und der Rohstoffknappheit nicht ein einziger Meter Rohmaterial verschwendet werden dürfe. Möglichst jede Produktion solle deshalb ein “Geschoß” 弾丸 (*dangan*) bzw. ein “Film für die Nation” sein.⁴⁵

42 TANAKA 1980, Bd. 2: 150; KATŌ Atsuko 加藤厚子: *Sōdōin taisei to eiga* 総動員体制と映画, Shin'yō Sha 2003: 247–48.

43 SHIMIZU Akira 清水晶 (1994): *Sensō to eiga. Senji chū to senryō ka no Nihon eiga shi* 戦争と映画. 戦時中と占領下の日本映画史, Shakai Shisō Sha 1994: 136–37.

44 Vom Jahresbeginn 1945 bis zur Kapitulation im August wurden 22 Uraufführungen verzeichnet. Die Werte beruhen auf: IWAMOTO Kenji u. MAKINO Mamoru 牧野守 *Eiga nenkan* 映画年鑑. *Shōwa hen I* 昭和編 I, Suppl.-Bd., Nihon Tosho Sentā 1994 (1945): 3–30.

45 “Jōhō Kyoku kokumin eiga ni tsuite”: 6 u. 8–9.

Unterdessen hatten sich auch die Kriterien für die Vergabe des Prädikats gewandelt. Es gewährleistete nun, daß ein Produkt “zur Hebung des kriegesrischen Geistes der Nation im Entscheidungskampf sowie zur Stärkung der Kampfkraft beitrage und geeignet sei, zu Zwecken der Aufklärung und Propaganda der gesamten Bevölkerung vorgeführt zu werden.”⁴⁶ Zwar wurde das zuvor betonte Kriterium der ästhetischen Qualität nicht mehr erwähnt. Gleichwohl sollten sich die betreffenden Werke durch eine besondere Kraft, die sich aus der schlüssigen Beziehung zwischen Thema, Stoffwahl, Absicht, Struktur und Wirkung ergebe, von den übrigen Produktionen abheben.⁴⁷

Ende September 1944 erhielt die Filmvereinigung Großjapans den Auftrag, die Produktionsleitung in diesem Bereich zu übernehmen. Im Gegensatz zum bisherigen Vorgehen wurde festgelegt, daß neben fiktionalen Werken auch Dokumentar- und Kurzfilme das Prädikat erhalten konnten. Zur Auswahl wurde eine Kommission eingesetzt. Die insgesamt zwölf Mitglieder setzten sich neben Mitgliedern der Filmvereinigung aus Vertreter des kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Lebens zusammen. Beamte des Informationsbüros konnten jederzeit an den zweiwöchentlich stattfindenden Sitzungen teilnehmen und ihre Meinung äußern.⁴⁸

Wenig später berichtete die Zeitschrift “Japanischer Film” 日本映画 (*Nippon eiga*), daß sechs weitere Projekte initiiert worden seien, unter anderen die Shōchiku-Produktion *Das Heer*.⁴⁹

3. Zur Geschichte der Produktion

3.1 Eine Initiative des Heeresministeriums

Die Entwicklung des Projekts ging auf eine Initiative der “Pressestelle des Heeresministeriums” 陸軍報道部 (*Rikugun Hōdō Bu*) zurück. Sie zielte darauf, zum dritten “Gedenktag des Großostasiatischen Krieges” eine Verfilmung

46 「決戦下国民士気の昂揚並に戦力増強に資し啓発宣伝上全国民をして観覧せしむるに適当なりと認むる映画を「国民映画」としているのである。」 Vgl. ebenda: 6.

47 Vgl. ebenda.

48 “Shadan Hōjin Dai Nippon Eiga Kyōkai Kokumin Eiga I'inkai kitei” 社団法人日本映画協会国民映画委員会規程, *Nippon eiga*, 15. Oktober 1944: 2.

49 “Kiroku: Jōhō Kyoku kokumin eiga” 記録・情報局国民映画, *Nippon eiga*, November 1944: 2.

des gleichnamigen Romans uraufzuführen.⁵⁰ Sondervorführungen dieser Art waren bereits anlässlich des ersten Gedenktages eingerichtet worden.

Das Ministerium war auch an der Entstehung der literarischen Vorlage nicht unbeteiligt gewesen. Den Auftrag erteilte die Tageszeitung “Die Morgensonne” (*Asahi shinbun*) 1943 dem populären Militärschriftsteller Hino Ashihei 火野葦平. Im Vorjahr hatte die Zeitung das vergleichbare Auftragswerk *Die Marine*⁵¹ mit großem Erfolg veröffentlicht. *Das Heer* sollte nicht allein diesen Erfolg wiederholen, sondern auch die Heeresbehörden besänftigen, da sie eine Bevorzugung des konkurrierenden Truppenteils vermuteten.⁵²

Der Roman wurde seit dem 11. Mai 1943 in Fortsetzung veröffentlicht.⁵³ Es ist anzunehmen, daß eine Verfilmung geplant wurde, bevor der letzte Teil am 25. April 1944 erschien. Dabei dürfte die Rivalität der Truppenteile wiederum eine entscheidende Rolle gespielt haben. Denn auch die Verfilmung von *Die Marine* hatte unter der Leitung des erfahrenen Regisseurs Tasaka Tomotaka 田坂具隆 zu einem positiv aufgenommenen Ergebnis geführt. Lediglich dieses vom Informationsbüro ausgezeichnete Propagandastück war für die Sondervorführungen anlässlich des zweiten Gedenktags des Angriffs auf Pearl Harbor ausgewählt worden.⁵⁴ Konsequenterweise beauftragte die Pressestelle des

50 “Satsueisho kinkyō” 撮影所近況, *Nippon eiga*, Juli 1944: 30.

51 *Kaigun* 海軍 (1943) von Shishi Bunroku 獅子文六 (Iwata Toyo’o 岩田豊雄, 1893–1969) beschreibt die Ausbildung der Besatzungen von Spezial-U-Booten, die am Angriff auf Pearl Harbor beteiligt waren, um den “Geist der Marine” zu verdeutlichen.

52 MANABE Motoyuki 真鍋元之: “Kaisetsu” 解説, in: HINO Ashihei: *Rikugun* 陸軍, *Kōjin Sha* 1979 (Hino Ashihei heitai shōsetsu bunko; 6): 365. Die traditionelle Rivalität der beiden Truppenteile zwang auch die Medienindustrie, ihre Aktivitäten sorgfältig auszubalancieren, um nicht die Unterstützung einer der beiden Faktoren im politischen und gesellschaftlichen Leben zu verlieren. Vgl. Ben-Ami SHILLONY: *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford: Oxford University Press 1981: 124.

53 Die Zeitung bereitete auch eine Veröffentlichung in Buchform vor. Die erste Auflage war am 15. August 1945 gedruckt. Manabe zufolge kam der für den 20. August geplante Verkaufsbeginn nicht mehr zustande. Donald Keene führt demgegenüber an, daß der Band noch am 15. August im Buchhandel erschienen sei. Trotz der turbulenten Umstände sei die Auflage in kurzer Zeit restlos verkauft worden, weshalb auch ein Verbot durch die Besatzungsbehörden vermutet worden sei. Vgl. MANABE 1976: 375; Donald KEENE: *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Fiction*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1984: 922. Wiederveröffentlichungen nach der Kriegszeit erfolgten im Rahmen von Werkausgaben des Schriftstellers. Vgl. etwa HINO 1979. Im August 2000 wurde *Das Heer* als eigenständiges Werk in zwei Taschenbüchern aufgelegt. Vgl. *Shōsetsu Rikugun* 小説陸軍, 2 Bde., Chūō Kōron Shin Sha 2000.

54 SHIMIZU 1994: 109–110; “Jōhō Kyoku kokumin eiga ni tsuite”: 9.

Heeresministeriums das Produktionshaus, welches dem Marine-Projekt zum Erfolg verholfen hatte, mit der Verfilmung.

3.2 Die kriegszeitlichen Shōchiku-Studios

Unter den drei Produktionshäusern, die aus der staatlichen Umgestaltung der Spielfilmindustrie hervorgegangen waren, hatte Shōchiku die größten Schwierigkeiten, seine Unternehmensstrategie dem Kriegszustand anzupassen. Das in den 1920er Jahren formulierte Konzept suchte den finanziellen Erfolg amerikanischer Vorbilder in Japan zu wiederholen. Nach der Lage der Aufnahmeeinrichtungen zunächst als “Kamata-” 蒲田 und schließlich als “Ōfuna-Stil” 大船調 (*Kamata-*, *Ōfuna chō*) bezeichnet, ging es maßgeblich auf den langjährigen Produktionsdirektor Kido Shirō 城戸四郎 zurück. Kido zufolge garantierte die Orientierung am Alltag der städtischen Mittelschichten ein breites Publikumsinteresse. “Kleinbürger-Filme” 小市民映画 (*shō shimin eiga*), ein Sammelbegriff für verschiedene Subgenres wie leichte Komödien oder etwa Familienmelodramen wurden deshalb zum Markenzeichen des Hauses. Sie kennzeichneten sich durch eine pragmatische, optimistische Lebensphilosophie. Historien-Stücken und überlebensgroßen, männlichen Helden zogen Kamata- bzw. Ōfuna-Produktionen häufig weibliche Figuren vor, die ein schweres Schicksal unerschütterlich ertragen. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre war dieser Schwerpunkt durch die Hinwendung zur männlichen, aus gutem Hause stammenden Großstadtjugend ergänzt worden.⁵⁵

Tatsächlich war der größte Erfolg der Firma seit Ausweitung des militärischen Konflikts mit China die Krankenhausromanze “Zimtbaum der Liebe” 愛染かつら (*Aizen katsura*)⁵⁶ gewesen, welche dem Kriegsgeschehen gänzlich fernstand. Vergleichsweise selten initiierte Shōchiku Projekte, die aktiv staatspolitische Ziele aufgriffen. Eine Ausnahme stellte die Verfilmung des Romans “Die Geschichte des Panzerkommandanten Nishizumi” 西住戦車長

55 KOMATSU Hiroshi: “The Classical Cinema in Japan”, in: Geoffrey NOWELL-SMITH: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford u. New York: Oxford University Press 1996: 415; Bettina SACHAU: *Die Frau im japanischen Film. Schauspielerinnen und Regisseure*, Diss., Universität Hamburg 1988: 7; SATO 1995, Bd. 1: 213 u. 217–18; Midori YASHIMA: “Le style Ōfuna”, in: KÖNIG u. LEWINSKY 1986: 148–49 u. 155. Vgl. auch Marianne LEWINSKY u. Peter DELPEUT (Hg.): *Kido Shirō. Producer of Directors. In Celebration of Shōchiku Centennial*, Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1994.

56 Regie: Nomura Hiromasa 野村浩将, 1938. Vgl. SATO 1995, Bd. 1: 358–59.

伝 (*Nishizumi sensha chō den*) dar.⁵⁷ Sie thematisierte die legendären Taten der “Militär-Gottheit” 軍神 (*gunshin*) auf dem chinesischen Festland und wurde anlässlich des zwanzigsten Firmenjubiläums uraufgeführt. Obwohl lediglich der unerfahrene Yoshimura Kōzaburō 吉村公三郎 als Regisseur gewonnen werden konnte, erzielte der Kriegsfilm beträchtliche Einspielergebnisse und staatliche Auszeichnungen. Dennoch sprach die Unternehmensleitung von einem einmaligen Ausflug in dieses Genre. Zur Erklärung führte Kido an, daß das Werk vor allem das männliche Publikum angesprochen habe, während Shōchikus eigentliche Zuschauerschicht – die weibliche Bevölkerung im urbanen Raum – den Vorführungen ferngeblieben sei.⁵⁸

Seit Pearl Harbor trafen die herkömmlichen Firmenprodukte nicht nur bei den Behörden, sondern auch beim Publikum auf immer weniger Gegenliebe. Wachsende finanzielle Schwierigkeiten wurden von Verlusten in den Bereichen Personal und Management begleitet. Bewährte künstlerische Mitarbeiter wurden eingezogen. Der Produktionschef Kido wechselte Ende 1943 hauptamtlich zur Filmvereinigung Großjapans, nachdem er bereits seit längerem verschiedene offizielle Funktionen erfüllt hatte.⁵⁹

In dieser Situation sollte mit *Das Heer* ein zugkräftiges Propagandastück geschaffen werden, um den Druck staatlicher Einrichtungen und die finanziellen Sorgen zu lindern.⁶⁰

3.3 Die literarische Vorlage

Der Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke löste nicht allein einen Boom des Genres Kriegsfilm aus. Auch der Buchmarkt wurde mit Darstellungen verschiedener Aspekte des Konflikts überschwemmt.⁶¹ In der Flut von Veröffent-

57 KIKUCHI Kan 菊池寛: *Shōwa no gunshin Nishizumi sensha chō den* 昭和の軍神西住戦車長伝. Die Erzählung wurde von März bis August 1939 fortlaufend veröffentlicht und anschließend vom Verlag Mainichi Shinbun als Buch herausgegeben.

58 KIDO Shirō: “Fujin kyaku o wasureru na” 婦人客を忘れるな, *Eiga junpō*, 1. Januar 1941: 30.

59 TANAKA 1980, Bd. 3: 132, 137 u. 160; “Hana no Shōchiku eiga shi” 花の松竹映画史, in: *Shōchiku kyūjū nen shi* 松竹九十年史, Shōchiku 1985: 255.

60 IWASAKI 1981a: 541–42. Vgl. auch KINOSHITA Keisuke: “Kinen subeki saku” 記念すべき作, in: *Nihon eiga daihyō shinario zenshū*: 167.

61 Donald KEENE: “Japanese Writers and the Greater East Asian War”, *Journal of Asian Studies* 23 (1964): 209–25. Vgl. auch die Einleitung zu ISHIKAWA Tatsuzo: *Soldiers Alive*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2003: 1–54; TAKASAKI Ryūji 高崎隆治: *Sensō to sensō bungaku*

lichungen feierten Kritiker 1938 das Erscheinen eines schmalen Bändchens als literarische Sensation. „Weizen und Soldaten“ 麦と兵隊 (*Mugi to heitai*), der tagebuchartige Bericht eines in Zentralchina eingesetzten Unteroffiziers namens Hino Ashihei, erlangte über Nacht den Rang eines Bestsellers. Der Name „Flammenfeld“ (*Hino*) wurde schnell als Pseudonym des Schriftstellers Tamai Katsunori⁶² identifiziert, der einem kleineren Leserkreis bereits durch Beiträge in literarischen Zeitschriften vertraut war. Größere Aufmerksamkeit hatte er wenig zuvor erlangt, als ihm der renommierte Akutagawa-Preis für die Erzählung „Plaudereien über Exkrementen“ 糞尿談 (*Funnyō dan*) verliehen wurde. Zu diesem Zweck war der bekannte Literaturkritiker Kobayashi Hideo 小林秀雄 im März 1938 eigens nach Hangzhou gereist.⁶³

Weizen und Soldaten zeichnete sich durch die neuartige Behandlung des Kriegsgeschehens aus. Bereits in früheren Arbeiten hatte Hino sein Interesse am Leben des „zahlreichen Volkes“ 庶民 (*shomin*) offenbart. In seinem ersten Militärroman rückten folgerichtig die „[einfachen] Soldaten“ 兵隊 (*heitai*) in den Vordergrund. Zeitgenössische Beobachter im In- und Ausland bescheinigten ihm dabei große Fertigkeit; im Vorwort zu einer englischen Übersetzung fiel der Vergleich mit Remarques *Im Westen nichts Neues*. Ursache solcher Vergleiche war die vorgeblich untendenziöse, lediglich an der menschlichen Seite der Ereignisse interessierte Form der Darstellung, welche nicht überlebensgroße Helden, sondern glaubhafte Charaktere mit all ihren Stärken und Schwächen hervorbringe.⁶⁴

to 戦争と戦争文学と, Nihon Tosho Sentā 1986; YAMADA Keizō 山田敬三 u. LU Yuan-ming 呂元明: *Jūgonen sensō to bungaku. Nitchū kindai bungaku no hikaku kenkyū* 十五年戦争と文学. 日中近代文学の比較研究, Tōhō Shoten 1991.

62 Tamai Katsunori 玉井勝則 (1907–60) wurde in Kitakyūshū (Präfektur Fukuoka) geboren. Noch vor dem Studium der englischen Literatur an der Waseda-Universität veröffentlichte er erste Arbeiten. Neben seinen literarischen Aktivitäten engagierte er sich zunehmend für die Belange der Arbeiterbewegung. Ohne das Studium abzuschließen, rückte er freiwillig als Offiziersaspirant ein. Seine Beschäftigung mit dem Marxismus führte jedoch zur vorzeitigen Entlassung. Hino setzte sich daraufhin vor allem für die Arbeiterbewegung in seiner Heimatstadt ein. Im Zuge einer landesweiten Polizeiaktion gegen Anhänger der Kommunistischen Partei 1932 wurde er deshalb verhaftet. Seine Entlassung erfolgte, nachdem er seinen Gesinnungswandel öffentlich bekanntgeben hatte. Zu Hino vgl. KEENE 1984 sowie David M. ROSENFELD: *Unhappy Soldier. Hino Ashihei and Japanese World War II Literature*, Lanham, Md.: Lexington Books 2002.

63 ROSENFELD 2002: 23–24.

64 William H. CHAMBERLIN: „Wheat and Soldiers: An Impression“, in: HINO 1939: vii. Vgl. auch G. KURUSU: „Vorwort des japanischen Botschafters“, in: HINO Ashihei: *Weizen und Soldaten. Kriegsbriefe, Aufzeichnungen und Tagebücher eines japanischen Unteroffiziers*.



Abb. 2: Hino Ashihei als Heereskorrespondent in China



Abb. 3: Titelseite des Romans *Weizen und Soldaten* (1938)

Die Auflage von *Weizen und Soldaten* überschritt schnell die Millionengrenze und katapultierte Hino in den Rang eines der populärsten Schriftsteller, dessen Manuskripte von der Presse umworben wurden. Er wurde ein nationaler Held, ein Symbol des “einfachen Soldaten, der in einem fernen Land unter widrigen Bedingungen kämpft”.⁶⁵

Mittlerweile zum Heeresberichterstatter befördert, nahm er an verschiedenen Feldzügen auf dem chinesischen Festland teil. Bis zu seiner Rückkehr nach Japan 1939 erweiterte Hino *Weizen und Soldaten* zu einer preisgekrönten Trilogie.⁶⁶

Nach dem Angriff auf Pearl Harbor diente Hino erneut als Korrespondent für das Militär, unter anderem auf den Philippinen und in Burma. Seine Verstrickung in die staatliche Propaganda führte zur Verhaftung nach der Kapitulation. Erst 1950 wurde der Schriftsteller entlassen. Darauf gelang es ihm, seine literarischen Aktivitäten erfolgreich wiederaufzunehmen. Bis zu seinem

Aus dem Japanischen von Alexis von Choinazky und Teisuke Kojima, Stuttgart: Cotta 1940: n.p.

65 KEENE 1984: 917.

66 “Weizen und Soldaten” 麥と兵隊 (*Mugi to heitai*), “Erde und Soldaten” 土と兵隊 (*Tsuchi to heitai*) und “Blüten und Soldaten” 花と兵隊 (*Hana to heitai*). Vgl. HINO 1940. Offenbar handelte es sich um das meistgelesene Buch im Japan der dreißiger Jahre. Vgl. Kurt SINGER: *Spiegel, Schwert und Edelstein. Strukturen des japanischen Lebens*. Herausgegeben, aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einführung versehen von Wolfgang Wilhelm, Frankfurt a. M. 1991: 106.

Freitod 1960 betonte er wiederholt, daß die Überzeugungen, die ihn vor der Kapitulation motiviert hatten, nach wie vor gültig seien.⁶⁷

Einer dieser Überzeugungen zufolge stellten die 1882 erlassenen “Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten des Heeres und der Marine”⁶⁸ ein Modell der Lebensführung für das gesamte japanische Volk dar. Dabei handelt es sich auch um eine zentrale Aussage von *Das Heer*.

Mit dem Roman schuf Hino eine lange literarische Beweissammlung,⁶⁹ um zu belegen, daß die überlegene Moral des modernen Kaiserlichen Heeres im “Geist des Volkes” 国民精神 (*kokumin seishin*) wurzele. Jeder Angehörige der Nation trage die entsprechende mentale Veranlagung von Geburt an gleich einem “verborgenen Edelstein” 秘められた宝石 (*himerareta hōseki*) in sich. Die Befolgung der Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten ermögliche es, diese Anlagen zur Entfaltung zu bringen.⁷⁰

Die tagebuchartigen Berichte über das Leben an der Front bzw. die militärische Ausbildung, die den Erfolg des Schriftstellers begründet hatten, spielen in *Das Heer* eine wichtige Rolle. Sie sind jedoch in die fiktive Chronik der Händlerfamilie Takagi eingegliedert, die von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Anfangsphase des Asiatisch-Pazifischen Kriegs reicht. Indem der Autor die Geschichte der Takagi mit dem politischen Tagesgeschehen verknüpft, kann er die Entstehung und Entwicklung des Heeres rekapitulieren. Bedeutende Persönlichkeiten und Ereignisse, die den “Geist des Heeres” atmen, werden vorgestellt.

Die Takagi erscheinen als Modell einer Familie, die sich ihrer Verpflichtung gegenüber Kaiserhaus und Nation bewußt ist. Bereits durch den Namen “Hohenbaum” 高木 (Takagi) ragen die Händler aus ihrem Milieu heraus. Die mehrheitlich um die Laute *tomo* kreisenden Vornamen ihrer männlichen Mit-

67 KEENE 1984: 922–23. Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel “Fighting the Postwar”, in: ROSENFELD 2002: 111–44.

68 陸・海軍軍人に賜ワリタル敕諭 *Riku Kaigun gunjin ni tamawaritaru chokuyu*, 4. Januar 1882. Vgl. 6.3.

69 Die von einem Pro- und einem Epilog gerahmten drei Teile bzw. 27 Kapitel nehmen in der vorliegenden Ausgabe 364 doppelt bedruckte Seiten ein. Aussagen über den Roman basieren auf der Ausgabe HINO 1979 bzw. MANABE Motoyuki 真鍋元之: “Kaisetsu” 解説, in: HINO 1979: 365–74.

70 HINO Ashihei: “Rikugun seishin ni tsuite” 陸軍精神について, *Shin eiga*, Dezember 1944: 14–15.

glieder weisen auf Kaiserhof und Kaisertreue.⁷¹ Eine Reihe von Gepflogenheiten – etwa das hingebungsvolle Studium der “Geschichte Großjapans”⁷² 大日本史 (*Dai Nihon shi*) – unterstreichen ihren vorbildlichen Charakter.

Geographisch ist die Handlung vor allem in der Präfektur Fukuoka auf der Insel Kyūshū angesiedelt, die traditionell als Herkunftsort tapferer Samurai gilt. Hino stammte aus diesem Landesteil, und es zählte zu seinen Anliegen, den Charme des regionalen Dialekts wiederzugeben. Bedeutend ist auch die räumliche Verbindung zu zentralen Fakten der Militärgeschichte. Dieser Abschnitt der Küstenlinie war Schauplatz der Mongoleninvasionen in den Jahren 1274 und 1281. Die Taifune, welche den mongolischen Flotten große Verluste zufügt haben sollen, wurden bekanntlich als Zeichen höherer Interventionen gedeutet und als “Göttliche Winde” 神風 (*shinpū, kamikaze*) bezeichnet. Das 14. Infanterie-Regiment unter Nogi Maresuke⁷³ war hier stationiert. Weiterhin konnte beispielsweise der Kanonendonner der gegen Rußland kriegsentscheidenden Seeschlacht von Tsushima noch in Fukuoka vernommen werden.

In der dritten Generation des durch “exzentrischen”⁷⁴ Patriotismus hervorgerufenen Hauses entstehen komplexe Figurenkonstellationen. Neben dem ältesten Sohn, Tomohiko 友彦, der dem letzten Wunsch seines Vaters gemäß Soldat wird, führt der Autor die Tochter Kiyo, die einen Heeresoffizier heiratet, und den jüngeren Sohn Hisahiko 久彦, ebenfalls Offizier, ein.

Tomohiko versagt im Russisch-Japanischen Krieg. Krankheit hindert ihn, an den Kampfhandlungen teilzunehmen und sein Leben für das Vaterland hinzugeben. Fortan ist es sein sehnlichster Wunsch, daß einer seiner Söhne – aus der Ehe mit Waka gehen fünf Söhne und drei Töchter hervor – sein Versagen gutmachen möge. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den kräftigen

71 *Tomo* wird oft mit dem Schriftzeichen 朝 geschrieben. Im Roman wird stattdessen das Schriftzeichen 友 “Freund, Gefährte” verwendet, was die Nähe zum “zahlreichen Volk” verdeutlichen mag. Die Namen der weiblichen Hauptfiguren sind nur lautlich wiedergegeben (Waka わか und Setsu せつ).

72 Vgl. 6.2.

73 Nogi Maresuke 乃木希典 (1849–1912): Held des Krieges gegen Rußland (1904–5), der als General unter anderem die Belagerung von Port Arthur geleitet hatte. Die stoische Entgegennahme der Nachricht vom Tod seiner beiden Söhne während der Kämpfe trug ihm die Verehrung der japanischen Öffentlichkeit ein. Am Abend des Begräbnisses von Kaiser Meiji verübten er und seine Ehefrau rituellen Selbstmord, ein aufsehenerregender Loyalitätsbeweis, der in die Vormoderne zurückwies. Zur Verarbeitung des Ereignisses im zeitgenössischen literarischen Leben vgl. Doris G. BARGEN: *Suicidal Honor. General Nogi and the Writings of Mori Ōgai and Natsume Sōseki*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2006.

74 SATO 1984: 121.

Reizō 礼三, da Yūji 友二 kränklich ist und der Waka nahestehende älteste Sohn Shintarō 伸太郎 das Familiengeschäft übernehmen soll. Unglücklicherweise stellt sich jedoch heraus, daß auch Reizō die Erwartungen des Vaters zunächst nicht erfüllen kann.

Erst der Fortgang der Ereignisgeschichte vom Mandschurischen Zwischenfall bis zum Ausbruch des Kriegs gegen die Vereinigten Staaten bringt die Wende. Die Takagi-Söhne dienen auf verschiedenen Kriegsschauplätzen von China bis Südostasien im Kaiserlichen Heer, was Hino Gelegenheit gibt, an sein früheres Schaffen anzuknüpfen. Die episodenhafte Schilderung ihrer Erfahrungen reicht bis zu den Kämpfen um die Philippinen in der ersten Jahreshälfte 1942, in deren Verlauf Shintarō und Reizō umkommen.

Der Roman schließt mit der Fahrt des erlösten Tomohiko zum "Schrein des friedlichen Landes"⁷⁵ 靖国神社 (*Yasukuni Jinja*), der nationalen Kultstätte für die Gefallenen. Die Mutter Waka hingegen, erfährt der Leser aus dem gedanklichen Monolog ihres Ehemanns, hatte sich geweigert, Tomohiko zu begleiten. Denn der Tod des mit besonderer Zärtlichkeit geliebten Shintarō hatte sie zu schwer getroffen.

3.3 Das Drehbuch

Der Zeitschrift *Japanischer Film* zufolge übernahm Shōchiku am 25. Juni 1944 die Realisierung des Projekts und betraute Ikeda Tadao 池田忠雄 mit der Abfassung des Drehbuchs.⁷⁶

Die Tätigkeit vieler Drehbuchautoren konzentrierte sich in diesen Jahren auf die Adaption literarischer Vorlagen. Während ihre persönliche Handschrift deshalb kaum auszumachen war, galt Ikeda als ausgesprochen schöpferisches Talent.⁷⁷ Seit dem Ende der 1920er Jahre bei Shōchiku beschäftigt, war er dafür bekannt, jeden Stoff zu bewältigen. Tatsächlich deckten die fast achtzig verfilmten Texte, die er bis Kriegsende verfaßte, das gesamte Schaffenspek-

⁷⁵ Vgl. 6.5.

⁷⁶ "Satsueisho kinkyō": 30.

⁷⁷ KASAI Shintarō 笠井信太郎: "Ikeda Tadao ron" 池田忠雄論, *Nippon eiga*, September 1941: 68–69. Ikeda (1905–64) stammte aus einer wohlhabenden Familie, die Vasallen des Tokugawa-Hauses zu ihren Vorfahren zählte. In der bodenständigen "Unterstadt" Tokyos aufgewachsen, pflegte er einen am westeuropäischen Dandytum orientierten Lebensstil. Nach dem Studium der französischen Literatur an der Waseda-Universität trat er in die kurz zuvor eingerichtete Drehbuch-Schule der Shōchiku-Studios ein und wurde 1928 aus dem ersten Absolventen-Jahrgang übernommen. Vgl. MASUMOTO 1988: 155.

trum des Produktionshauses ab. Er trug maßgeblich dazu bei, daß das Unternehmen sein Repertoire in den späten dreißiger Jahren durch Stücke über die Großstadtjugend ergänzte.⁷⁸

Als Verfasser unterhaltender Stoffe, welche Lebensentwürfe im urbanen Raum thematisierten, bewegte Ikeda sich auf einem Terrain, das von Vertretern der Behörden kritisch betrachtet wurde. Vom Idealbild eines Drehbuchautors im Sinne des staatspolitischen Films wie Sawamura Tsutomu, welcher im Vorjahr das Konkurrenz-Projekt *Die Marine* adaptiert hatte, war er weit entfernt.⁷⁹ Erst mit “Es war einmal ein Vater” 父ありき (*Chichi ariki*), eine Shōchiku-Produktion, die in Zusammenarbeit mit Ozu Yasujiro entstanden war, hatte er ein Werk vorgelegt, das für seinen Beitrag zur “nationalen Kultur” ausgezeichnet wurde.⁸⁰ Es handelte sich um die Geschichte eines Vaters, welcher sich aufopfernd für die Erziehung seines Sohnes zu einem fähigen Untertanen des Kaiserreichs einsetzt.⁸¹

Da Ikeda mit militärischen Fragen nicht vertraut war, stellte die Adaption eine große Herausforderung dar. Aus diesem Grund, berichtete der Autor rückblickend, konzentrierte er sich auf Szenen des Romans, welche das häusliche Familienleben schildern. Seine Intention sei gewesen, die “Liebe zwischen Mutter und Kind” 母と子の色 (*haha to ko no iro*) hervorzuheben sowie die Bedeutung von “Wahrhaftigkeit” 誠実さ (*seijitsusa*) und “Mitgefühl” 思いやり (*omoiyari*) in einer krisenhaften Zeit zu betonen. Zudem habe er versucht, die Soldaten zur Befolgung der Kaiserlichen Weisungen anzuhalten.⁸²

78 SHINDŌ Kaneto 新藤兼人: *Nihon shinario shi* 日本シナリオ史, Iwanami Shoten 1989, Bd. 1: 148–49; SATŌ 1995, Bd. 1: 213 u. Bd. 2: 99.

79 Sawamura Tsutomu 沢村勉 war führend in der Bewegung für die Begründung eines nationalen Films engagiert und stand den Stücken über die städtischen Mittelschichten, für die Shōchiku bekannt geworden war, sehr kritisch gegenüber. Zu Sawamura vgl. HIGH 2003: 224–26; SATŌ 1995, Bd. 2: 101.

80 *Chichi ariki* erhielt Preise des Informationsbüros und der Zeitschrift *Japanischer Film*. Auf der Jahresbestenliste der *Kinema junpō* rangierte der Film auf Platz zwei. Vgl. FURUKAWA Yoshinori 古川良範: “Ryū Chishū no engi” 笠智衆の演技, *Nippon eiga*, Februar 1943: 86; TANIKAWA Yoshio 谷川義雄: *Nenpyō: Eiga 100 nen shi* 年表・映画100年史, Fūto Sha 1993: 101.

81 *Es war einmal ein Vater* hat insbesondere als kriegszeitliches Werk des Regisseurs Ozu Yasujiro Aufmerksamkeit erfahren. Vgl. bspw. David BORDWELL: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1988: 289–95. Siehe auch HIGH 2003: 352–53.

82 IKEDA 1958: 167. In dem kurzen Erinnerungstext, der anlässlich der Wiederveröffentlichung des Drehbuchs erschien, rückt der Autor die Tugenden, welche die Weisungen zu prägen

Das auch in der Nachkriegszeit als meisterhaft bezeichnete Resultat⁸³ präsentiert eine schlaglichtartig beleuchtete Chronik, welche durch heeresgeschichtlich bedeutsame Ereignisse gegliedert ist. Die zentralen Ereignisse im Leben der Familie sind nicht Geburt, Pubertät oder Heirat ihrer Mitglieder. Vielmehr handelt es sich um militärisch geprägte, lediglich die Väter und Söhne unmittelbar betreffende Anlässe: Musterung, Dienstantritt und Einrücken an die Front.

Im Gegensatz zum Roman werden die erste und die zweite Generation nur vergleichsweise kurz berührt, um die Entstehung des Heeresgeists im Volk zu verdeutlichen. Der Text konzentriert sich auf die Schilderung des Lebens der Kernfamilie um Tomohiko, dem lediglich zwei Söhne – der ältere Shintarō und der jüngere Reizō – zugestanden werden.

Das Scheitern Tomohikos im Militärdienst treibt die Handlung voran. Alle Hoffnungen konzentrieren sich auf Shintarō, dessen Konstitution sich indes als schwächlich erweist. Er beschäftigt sich gerne mit dem kleinen Bruder und bleibt lieber im Haus, anstatt draußen mit den anderen Kindern zu spielen. Angesichts der Enttäuschung des Vaters übernimmt die Mutter seine Erziehung zu einem tapferen Soldaten. Wohl läßt die Art, wie sie Shintarō vor dem Vater in Schutz nimmt, auf ihre enge emotionale Beziehung schließen. Ihre Handlungen und Äußerungen erscheinen jedoch allein von der Sorge bestimmt, daß der Junge den Anforderungen des Heeresdiensts gerecht werden möge.

Die Art und Weise, wie Ikeda die Bedeutung der Mütter für das Heranwachsen der “kleinen Nation” 小国民 (*shō kokumin*) aufgriff, fügte sich gut in eine Reihe von Werken ein, die seit den frühen 1940er Jahren erschienen waren. Ein Beispiel bildet die Shōchiku-Produktion “Geliebte Maschine auf dem Flug nach Süden” 愛機南へ飛ぶ (*Aiki minami e tobu*, 1943), welche das Kultusministerium für die gelungene Darstellung der “Duldsamkeit und Entschlossenheit japanischer Mutterschaft zu Kriegszeiten”⁸⁴ ausgezeichnet hatte.

Nachdem Shintarō zur Freude der Takagi die Musterung bestanden hat, schildert etwa ein Zehntel des Drehbuchs seine militärische Ausbildung, wo-

suchen, in die Nähe der “westlichen Ritterlichkeit” 西洋の騎士道 (*seiyō no kishidō*) bzw. des “olympischen Geists” オリンピック精神 (*orinpikku seishin*). Vgl. ebenda.

83 Zur Beurteilung des Texts siehe SHINDO 1989: 149.

84 「戦時下に於ける日本母性の忍苦と決意」 TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSUKAN FIRU-MU SENTĀ 東京国立近代美術館フィルムセンター (Hg.): *Shōwa jūhachi, jūkyū, nijū nen eiga nenkan* 昭和十八, 十九, 二十年映画年鑑, Bd. 2, Nihon Tosho Sentā (Senji ka eiga shiryō): 23.

bei die Anwendung familialer Ordnungsprinzipien im Alltag der Kaserne hervortritt. Der Text endet mit einer Szene, die im Roman keine Entsprechung hat. Am Tag seines Einrückens an die Front, blickt Waka der mannhaften Gestalt ihres Sohnes zunächst weinend, dann aber mit einem Lächeln nach. Offenbar wurde das Ende kurz gehalten, um dem Regisseur, der an der Abfassung des Drehbuchs beratend mitgewirkt hatte, die freie Gestaltung zu überlassen.⁸⁵

3.4 Der Regisseur

Das Drehbuch wurde im August abgeschlossen und von der Zensurstelle genehmigt.⁸⁶ Bereits zuvor war die Regie dem 31 Jahre alten Kinoshita Keisuke übertragen worden.

Kinoshita wurde 1912 in Hamamatsu (Präfektur Shizuoka) geboren.⁸⁷ Er war der fünfte Sohn seiner Eltern, die nach wechselndem wirtschaftlichen Erfolg eine aufblühende Lebensmittelhandlung führten. Noch im Alter von fünfundsiebzig Jahren hob er die prägende Atmosphäre in seinem Elternhaus hervor. Neben “einfältiger Ehrlichkeit” 馬鹿正直 (*baka shōjiki*) nannte er in diesem Zusammenhang vor allem die “Liebe” 愛情 (*aijō*), mit der Mutter und Vater die acht Kinder umsorgten.⁸⁸

Obgleich Shōkichi 正吉 – den Künstlernamen Keisuke 恵介 nahm er später an – bereits im Grundschulalter seine Leidenschaft für das Kino entdeckte,

85 IKEDA 1958: 167; KINOSHITA Keisuke 木下恵介: “Jisaku o kataru” 自作を語る, *Kinema junpō* 155 (1955): 38.

86 “Eiga jijō” 映画事情, *Eiga hyōron*, September 1944: 42.

87 Zu Leben und Werk des 1998 verstorbenen Filmemachers liegen einige Monographien in japanischer Sprache vor. Vgl. ISHIHARA Ikuko 石原郁子: *Isai no hito Kinoshita Keisuke. Yowai otokotachi no utsukushisa o chūshin ni* 異才の人木下恵介. 弱い男たちの美しさを中心に, Pandora 1999; MIKUNI Ryūza 三国隆三: *Kinoshita Keisuke den. Nihon jū o nakaseta eiga kantoku* 木下恵介伝. 日本中を泣かせた映画監督, Tenbō Sha 1999; OSABE Hideo 長部日出雄: *Tensai kantoku Kinoshita Keisuke* 天才監督木下恵介, Shinchō Sha 2005; SASAKI Tōru 佐々木徹: *Kinoshita Keisuke no sekai. Ai no itami no bigaku* 木下恵介の世界. 愛の痛みの美学, Kyōto: Jinbun Shoin 2007; SATO Tadao 佐藤忠男: *Kinoshita Keisuke no eiga* 木下恵介の映画, Haga Shoten 1984; YOKOBORI Kōji 横堀幸司: *Kinoshita Keisuke no yuigon* 木下恵介の遺言, Asahi Shinbun Sha 2000; YOSHIMURA Hideo 吉村英夫: *Kinoshita Keisuke no sekai* 木下恵介の世界, Shine Furonto Sha 1985. Autobiographische Aufzeichnungen wurden 1987 in der Reihe “Mein Lebenslauf” 私の履歴書 (*Watakushi no rirekisho*) der *Nihon keizai shinbun* veröffentlicht (1. – 30. September). Für Beiträge in westlicher Sprache vgl. insbesondere KÖNIG u. LEWINSKY 1986.

88 KINOSHITA Keisuke: “Watakushi no rireki sho” 私の履歴書, *Nihon keizai shinbun*, 1. September 1987.

war eine berufliche Tätigkeit in dieser Branche zunächst undenkbar. Geschicklichkeit und graphisches Talent legten eine Ausbildung in der Textilproduktion nahe. Erst nach dem Besuch einer Industriefachschule und einer Weiterbildung als Fotograf trat er 1933 in die Kamata-Studios ein, wo er übergangsweise als Laborassistent tätig war. Anschließend wurde er dem Aufnahmestab des einflussreichen Regisseurs Shimazu Yasujirō 島津保次朗 zugeteilt, um seinem Wunsch entsprechend als Kameramann ausgebildet zu werden.⁸⁹

Als Shōchiku die Produktion von Gegenwartsstücken 1936 in die neuen Tonfilmstudios nach Ōfuna verlegte, folgte Kinoshita einer Einladung Shimazus und wurde Regieassistent. Für den Einfluß des Veteranen stehen der "autorenhafte" Arbeitsstil sowie die experimentierfreudige, weniger kalkulierende, denn intuitive Art, Regie zu führen, welche Kinoshita entwickeln sollte. Zu einem frühen Zeitpunkt bildete er ein festgefügt Team, die "Kinoshita-Gruppe" 木下組 (*Kinoshita gumi*), deren Angehörige er autokratisch führte und ungern 'verlieh'. Die Produktion seiner Werke überwachte er bis zur Uraufführung.⁹⁰

Als Shimazu 1939 zum Produktionshaus Tōhō wechselte, wurde Kinoshita als Assistent für den Nachwuchsregisseur Yoshimura Kōzaburō 吉村公三郎 tätig. Von Februar bis April 1940 hielt er sich zu Dreharbeiten für den erwähnten Propagandafilm *Die Legende vom Panzerkommandanten Nishizumi* in China auf. Sie wurden mit Unterstützung des Heeres an Schauplätzen um Shanghai, Hankou und Nanjing realisiert. Darauf wurde er zum Regisseur befördert. Sein erstes Projekt, einen Kulturfilm, konnte er indes nicht in Angriff nehmen, da er im November 1940 einberufen wurde.⁹¹

89 Ebenda: 9., 13. u. 15. September.

90 Anlässlich einer Retrospektive seines Werks während des Internationalen Filmfestivals von Locarno 1986 bezeichnete Donald Richie Kinoshita als "einen der letzten Autoren des japanischen Kinos". Vgl. Donald RICHIE: "A propos de Keisuke Kinoshita", in: KÖNIG u. LEWINSKY 1986: 7–10; "Kinoshita dit", in: ebenda: 19–20; YAMADA Yōji 山田洋次: "Kurosawa Akira wa otoko, Kinoshita Keisuke wa onna no miryoku o eiga ni shita" 黒澤明は男、木下恵介は女の魅力を映画にした, *Bungei shunjū* 69.2 (Februar 1991): 297. In den Ōfuna-Studios waren die Mitarbeiter um den Regisseur als "Kinoshita-Schule" 木下学校 (*Kinoshita gakkō*) bekannt. Zu den Schülern zählten bspw. der Kameramann Kusuda Hiroyuki 楠田浩之 und Kinoshitas jüngerer Bruder Chūji 忠司, welcher für die musikalische Gestaltung zahlreicher Werke verantwortlich zeichnete. YOKOBORI 2000: 53. Vgl. auch Donald RICHIE: *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tokyo u.a.: Kodansha International 2001: 142.

91 KINOSHITA 1987: 20. September.

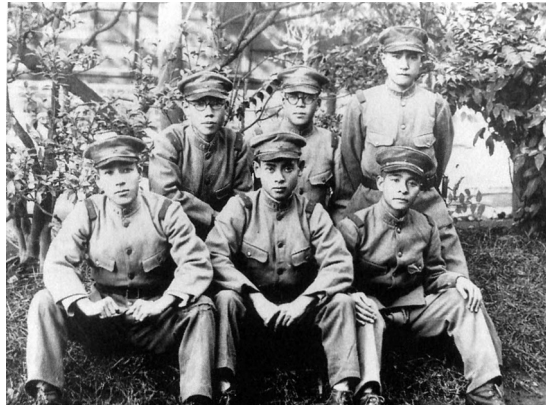


Abb. 4: Kinoshita Keisuke um das Jahr 1940 (vorne, Mitte)

Als Kommandant einer Transportabteilung kehrte Kinoshita in die Region zurück, die er anlässlich der Dreharbeiten kennengelernt hatte. Wenige Wochen später wurde er wegen einer Entzündung der Achillessehne und einer Blutung am Auge in ein Feldlazarett eingeliefert. Nach der Verlegung in ein Krankenhaus in Nanjing stellten die Ärzte zudem eine Lungeninfiltration fest, was Mitte Mai zum Rücktransport nach Japan und schließlich zur Freistellung führte.⁹²

Kinoshita wurde erneut für die Shōchiku-Studios tätig und konzentrierte sich zunächst auf die Abfassung von Drehbüchern. Zumindest zwei Texte aus dieser Phase konnten verfilmt werden. Der Anfang 1942 uraufgeführte Liebesfilm “Neues Glück” 新たなる幸福 (*Arata naru kōfuku*, Nakamura Noboru 中村登) erfuhr Kritik, da er “trotz staatspolitikhafter Verkleidung auch nicht einen Schritt von oberflächlichem, individualistischem Moralgefühl abgegangen sei”⁹³. Auch der von Yoshimura Kōzaburō gedrehte Spielfilm “Der Spion ist noch nicht tot” 間諜未だ死せず (*Kanchō imada shisezu*) erntete gemischte Reaktionen, obwohl er ein wichtiges Thema der Propaganda aufgriff. Tatsächlich bemängelte der Kritiker Iijima Tadashi 飯島正 die menschliche Darstellung des Protagonisten der Erzählung, eines chinesischen Spions.⁹⁴

92 Ebenda: 21. September.

93 「国策めいた仮装にも拘わらず皮相な個人的道義感から一步も抜け出ていない」 “Eiga” 映画, *Bungei shunjū*, April 1942. Zitiert nach HIGH 1995: 314.

94 Das in Zusammenarbeit mit Tsuji Yoshirō 津路嘉郎 verfaßte Drehbuch findet sich in *Eiga hyōron*, Februar 1942: 100–117. Zur Wertung Iijima Tadashis vgl. “Kanchō imada shisezu”, *Eiga junpō*, 11. Mai 1942. Wiederveröffentlicht in IIJIMA Tadashi 飯島正: *Senchū eiga shi. Shiki* 戦中映画史. 私記, MG Shuppan 1984: 98–102.

Ende 1942 berichtete Kinoshita in der Zeitschrift “Film-Rundschau” 映画評論 (*Eiga hyōron*) von Plänen für sein Erstlingswerk. Es sollte sich um die Verfilmung einer Erzählung des Schriftstellers Minamikawa Jun 南川潤 handeln.⁹⁵ Statt dessen debütierte er 1943 mit der Adaption des staatlich ausgezeichneten Bühnenstücks “Der blühende Hafen” 花咲く港 (*Hana saku minato*) von Kikuta Kazuo 菊田一夫. Die Komödie schildert den Versuch zweier großstädtischer Hochstapler (Uehara Ken und Ōzawa Eitarō), die Bevölkerung einer kleinen Hafenstadt davon zu überzeugen, ihre Ersparnisse für eine fiktive Werft und somit zum Wohl des Staats zu investieren. Die tugendhafte, patriotische Haltung ihrer Opfer überzeugt die beiden Betrüger jedoch, sich tatsächlich für die Errichtung der Werft einzusetzen. Die Darstellung des Verhaltens der Bevölkerung bzw. des “staatspolitischen” Gesinnungswandels der beiden Protagonisten bildete den Grund für die Förderung durch das Informationsbüro.⁹⁶

Der blühende Hafen wurde als vielversprechendes Debüt bewertet. Auf der Jahresbestenliste der *Film-Rundschau* erreichte das Werk den vierten Platz. Kinoshita hatte sich für größere Aufgaben empfohlen.⁹⁷

Die beiden folgenden Projekte – “Das lebende [Schwert] Magoroku” 生きてゐる孫六 (*Ikite iru Magoroku*, 1943) und “Das jubelnde Stadtviertel” 歓呼の町 (*Kanko no machi*, 1944) – waren nicht annähernd so erfolgreich. Kino-

95 Es handelt sich auch um ein interessantes Dokument der Beziehung Kinoshitas zu seiner Mutter. Offenbar hatte sie in der Sorge, ob es sich um einen geeigneten Stoff für das Regiedebüt des Sohnes handele, die Erzählung “Neugestaltung des menschlichen Lebens” 人生再建 (*Jinsei saiken*) prüfend gelesen. Vgl. KINOSHITA Keisuke: “Atarashiki asa” 新しき朝, *Eiga hyōron*, November 1942: n.p.

96 Vgl. IJIMA Tadashi 飯島正: “Kinoshita Keisuke ni tsuite” 木下恵介について, *Kinema junpō* 115 (1955): 29. Zu dem Erstlingswerk vgl. auch SATŌ 1984: 114–17. Iwasaki zufolge bestand die ursprüngliche Intention darin, verstärkten Schiffsbau zu propagieren. Vgl. IWASAKI Akira 岩崎昶: “Kinoshita Keisuke no iku toshitsuki” 木下恵介の幾歳月, in: ders.: *Nihon eiga sakka ron* 日本映画作家論, Chūō Kōron Sha 1958: 156.

97 Vgl. etwa “Tokushū hihyō: Hana saku minato” 特集批評・花咲く港, *Eiga hyōron*, September 1943: 29–31. Vgl. auch IJIMA Tadashi: “Hana saku minato (Kinoshita Keisuke)” 花咲く港 (木下恵介), *Nishi Nihon shinbun*, 30. Juli 1943. Wiedergegeben in: ders. 1984: 192. Wie der Regisseur rückblickend hervorhob, äußerte sich selbst Tsumura Hideo lobend. Siehe KINOSHITA Keisuke: “Hotaru” 蛍, in: ders.: *Senjō no kataki yakusoku* 戦場の固き約束, Shufu no Tomo Sha 1987: 245 u. 250. Tsumura Hideo 津村秀夫 war seit den frühen dreißiger Jahren für die *Asahi shinbun* tätig. Unter dem Pseudonym “Q” veröffentlichte er kritische Besprechungen, die als wegweisend für die Entwicklung der japanischen Filmkritik gelten.

shita zufolge wurde *Das jubelnde Stadtviertel* im nachhinein sogar von den Zensurbehörden beanstandet.⁹⁸

Nicht zu Unrecht bezeichnete die zeitgenössische Kritik *Das Heer* deshalb als Prüfstein, der über die Zukunft des Regisseurs entscheiden werde.⁹⁹ Tatsächlich verhinderte das Informationsbüro seine weitere Beschäftigung, nachdem das erwünschte Resultat ausblieb. Zwar hatte die Unternehmensleitung ihn für ein Auftragswerk der Marine vorgesehen. Kinoshita bemühte sich indes vergeblich, das Stück über die Kamikaze-Einheiten zu übernehmen. Darauf kündigte er enttäuscht seine Stellung und zog sich in den Evakuationsort seiner Familie zurück. Offensichtlich wurde die Kündigung nicht von der Studioleitung angenommen, und der befreundete Regisseur Nakamura Noboru drängte ihn in ihrem Auftrag zum Bleiben.¹⁰⁰

Die persönliche Erfahrung der letzten Phase des militärischen Konflikts – die Mutter erlitt während der Luftangriffe einen Gehirnschlag, das elterliche Geschäft in Hamamatsu brannte nieder¹⁰¹ – motivierte Kinoshita, sich auch nach der Kapitulation intensiv mit dem Thema Krieg auseinanderzusetzen. Im Rahmen des demokratischen Aufklärungsprogramms, das die Besatzungsbehörden anstrebten, drehte der Regisseur zunächst “Ein [neuer] Morgen für das Haus Ōsone” 大曾根家の明 (*Ōsone ke no ashita*, 1946). Das positiv aufgenommene Werk schildert die Verdüsterung des Lebens einer liberalen Familie in Tokyos Oberstadt durch den zunehmenden politischen und gesellschaftlichen Einfluß des Militärs. Der Höhepunkt besteht in der Abrechnung der Mutter mit den Machthabern.

Der Abbau der staatlichen Lenkung und Kontrolle des Filmschaffens bedeutete für Kinoshita zunächst eine Befreiung, die jedoch schnell von der Erfahrung neuer Grenzen gefolgt wurde. Denn auch die US-amerikanischen Besatzungsbehörden beschränkten die Möglichkeiten des kreativen Ausdrucks entsprechend ihren politischen Zielsetzungen.¹⁰²

98 Es handelte sich um eine Szene, in der Bewohner auf den amtlichen Befehl zur Evakuierung, das eigentliche Thema der Produktion, wenig begeistert reagierten. Ein weiteres Projekt, das auf seiner Initiative beruhte und ebenfalls in Zusammenarbeit mit Ikeda Tadao durchgeführt werden sollte, scheiterte bereits an der Vorzensur. Vgl. KINOSHITA 1987, 23. September.

99 “Geki eiga kikaku shōkai: Rikugun (Shōchiku)” 劇映画企画紹介・陸軍 (松竹), *Nippon eiga*, Oktober 1944: 15.

100 KINOSHITA 1987, 23. September.

101 Ebenda: 24. September.

102 Ebenda: 25. September. Vgl. auch “Kinoshita dit”: 23–24.

Kinoshitas Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Kriegs durch die japanische Bevölkerung setzte sich nach dem Ende der Besatzungszeit fort. Als besonders erfolgreich gilt seine Interpretation des Romans “Vierundzwanzig Augen” 二十四の瞳 (*Nijūshi no hitomi*, 1954) der Schriftstellerin Tsuboi Sakae.¹⁰³ Kinoshita berichtet, daß er mit der Verfilmung gegen die zunehmend nostalgische Betrachtung der zurückliegenden Jahre angehen wollte. Zu diesem Zweck folgt *Vierundzwanzig Augen* der Kindheit und Jugend von zwölf Kindern auf einer idyllischen Insel der Inlandssee während der 1930er und 40er Jahre. Die Handlung wird aus der Perspektive ihrer Lehrerin (Takamine Hideko) wiedergegeben, die schließlich aus dem Beruf ausscheidet, um sich der Militarisierung des öffentlichen Lebens zu entziehen.¹⁰⁴

Obwohl sie in unterschiedlichen politischen Systemen entstanden, wurden *Das Heer*, *Ein neuer Morgen für das Haus Ōsone* und *Vierundzwanzig Augen* früh als zusammenhängende Darstellungen der Opferrolle interpretiert, in die japanische Frauen durch die politische Entwicklung geraten waren.¹⁰⁵ Die besondere Art und Weise, die Themen Krieg, Frauen und Familie zu verbinden, kann rückblickend als wiederkehrendes Charakteristikum der Filme Kinoshitas bezeichnet werden.

3.5 Stab und Besetzung

Nur wenige künstlerische Mitarbeiter sind bekannt. Der Vorspann nennt lediglich die wichtigsten Personen, eine übliche Maßnahme, um Rohmaterial zu sparen. Sowohl die Sekundärliteratur als auch die in der Bibliothek der Shōchiku-Studios zugänglichen Materialien offenbaren keine weiteren Namen. Auffallend ist, daß Kusuda Hiroyuki nicht wie bei den vorhergehenden und folgenden Kinoshita-Projekten für die Kamera verantwortlich zeichnete.

103 Vgl. *Tsuboi Sakae zenshū* 壺井栄全集, Bd. 6, Chikuma Shobō 1968. Eine Übersetzung in das Englische bietet *Twenty-four Eyes*. Translated by Akira Miura, Tokyo: Kenkyusha 1958. Für eine Übertragung des Drehbuchs in das Deutsche siehe *Vierundzwanzig Augen*. Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Tsuboi Sakae. Aus dem Japanischen von Mailin Paashaus, Berlin: Mori-Ōgai-Gedenkstätte 1998 (Kleine Reihe; 9).

104 Für die Intention des Regisseurs vgl. “Kinoshita dit”: 35. Vgl. auch SATO 1984: 168–77 sowie Keiko I. McDONALD: “Kinoshita and the Gift of Tears: Twenty-four Eyes”, in: dies.: *Cinema East. A Critical Study of Major Japanese Films*, London u. Toronto: Associated University Presses 1983: 231–54.

105 HAZUMI Tsuneo 笈見恒夫: “Hyōden: Kinoshita Keisuke” 評伝・木下恵介, *Kinema junpō* 115 (1955): 34.

Anstelle des eingezogenen Kusuda kam Taketomi Yoshio 武富善男 zum Einsatz.

Ausführlich sind dagegen die Angaben zur Besetzung. *Das Heer* bietet selbst in vergleichsweise unbedeutenden Rollen Schauspieler, die zu den Stars des Unternehmens zählten. Namen wie Tanaka Kinuyo (1909–77), Saburi Shin 佐分利信 (1909–82), Sano Shūji 佐野周二 (1912–78) und Uehara Ken 上原謙 (1909–91) – mittlerweile als Soldatenmutter und militärische Helden erprobt – wiesen in die Glanzzeiten des Konzerns vor der militärischen Auseinandersetzung mit den Vereinigten Staaten zurück.¹⁰⁶

Uehara, Sano und Saburi waren in den späten dreißiger Jahren als die “Drei Krähen” 三羽烏 (*sanba garasu*) bekannt geworden.¹⁰⁷ Wenige Jahre darauf spielten sie auch erfolgreich in Kriegsfilmern. Uehara beispielsweise verkörperte 1940 den erwähnten Panzerkommandanten Nishizumi.

Im Gegensatz zu den genannten Personen reichte die Karriere von Tanaka Kinuyo, die mit der Figur der Waka die weibliche Hauptrolle übernahm, in die Stummfilmzeit zurück. Sie gilt als populärste Schauspielerin im Japan der dreißiger und vierziger Jahre. Als Tanaka nach einer fünfzig Jahre währenden Karriere mit über 240 Filmen starb, wurde sie als “Schwester, Freundin und Mutter” ihrer Generation bezeichnet.¹⁰⁸

Wenig spektakulär muß dagegen die Besetzung der männlichen Hauptrolle gewirkt haben. Obwohl seit 1926 bei den Shōchiku-Studios tätig, hatte Ryū Chishū (1906–93) nach kleineren Rollen erst mit dem 1942 uraufgeführten *Es war einmal ein Vater* in Kritikerkreisen große Aufmerksamkeit erregt.¹⁰⁹ Das Publikum bevorzugte gewöhnlich Schauspieler mit ausgeprägteren Starqualitäten.¹¹⁰

106 Tanaka und Uehara hatten in *Zimt-Baum der Liebe* die junge Witwe mit Kind bzw. den Arzt gespielt, auf deren Zusammenkommen ein Millionenpublikum gefiebert hatte.

107 MASUMOTO 1988: 82 u. 112–14.

108 Für eine Würdigung in westlicher Sprache vgl. William JOHNSON: “In Search of a Star: Kinuyo Tanaka”, *Film Comment* 30.1 (Januar–Februar 1994): 18–25.

109 Ryū war für seine Leistung in diesem Film von der Zeitschrift *Japanischer Film* ausgezeichnet worden. Vgl. FURUKAWA 1943: 86.

110 Ebenda: 88–89. Ryū wurde in der Nachkriegszeit durch seine fortgesetzte Zusammenarbeit mit Ozu Yasujirō bekannt. Wieder und wieder spielte er gealterte, einfache, warmherzige Familienväter, die ihn schließlich zum Symbol des einfachen Mannes werden ließen. Mit dem Ende der wirtschaftlichen Hochwachstumsphase in der Mitte der 1970er Jahre erreichte er schließlich eine Popularität, die ihn nachgerade zum männlichen Gegenpart Tanaka Kinuyos erhob. Vgl. KAWAMOTO Saburō 川本三郎: “Odayaka na chichi” 穏やか

Unter den bedeutenden Rollen waren Mitsuda Ken 三津田健 (1902–97), Nagahama Fujio 長浜藤夫 (* 1910), Sugimura Haruko 杉村春子 (1909–97) und Tōno Ejirō 東野英治郎 (1907–94) nicht fest bei Shōchiku angestellt. Sie stammten aus Theaterkreisen. Sugimura etwa hatte sich auch als Filmschauspielerin einen Namen gemacht, aber ihr bevorzugtes Tätigkeitsfeld blieb die Bühne.¹¹¹

Die Rolle des jugendlichen Shintarō wurde mit Hoshino Kazumasa 星野和正 besetzt, einem jungen Schauspieler, der 1944 bereits in zwei Shōchiku-Produktionen vergleichbare Aufgaben übernommen hatte. Im Gegensatz zu den anderen erwähnten Darstellern war *Das Heer* vorübergehend seine letzte Filmrolle.

3.6 Die Dreharbeiten

Seit dem Beginn der Planungen hatte sich die Kriegslage gravierend verschlechtert. Im Verlauf der Kämpfe um Saipan war die verbliebene Offensivkraft der Marine im Juni 1944 vernichtet worden. Nach mehrwöchigen heftigen Kämpfen fiel die am stärksten befestigte Marianen-Insel. Tausende von Zivilisten kamen um oder nahmen sich das Leben, um der Gefangenschaft zu entgehen. Mit dem Fall Saipans waren die Hauptinseln in Reichweite amerikanischer Langstreckenbomber gerückt.¹¹² Kurz vor seinem Rücktritt kündigte Premierminister Tōjō an, daß die Zeit für den “Entscheidungskampf” 決戦 (*kessen*) gekommen sei.¹¹³

Als Stab und Schauspieler sich Ende September für zwei Wochen nach Fukuoka begaben, um die Außenaufnahmen zu drehen, war die organisatorische Vorbereitung zur Verteidigung der Hauptinseln bereits angelaufen. Zu diesem Zweck wurden weite Kreise der Bevölkerung im Kampf mit Bambusspeeren unterrichtet.¹¹⁴

な父, in: ders.: *Ima hitotabi no sengo Nihon eiga* 今ひとたびの戦後日本映画, Iwanami Shoten 1994: 236.

111 SACHAU 1988: 36.

112 LEVINE 1995: 121–24; MORI 1993: 280–86.

113 SHILLONY 1981: 66–67.

114 Die Ausbildung war am 4. August 1944 auf der Grundlage des “Beschlusses zur Bewaffnung des gesamten Volkes” 国民総武装決定 (*Kokumin sōbusō kettei*) aufgenommen worden. Vgl. REKISHIGAKU KENKYŪKAI 歴史学研究会 (Hg.): *Shinpan Nihon shi nenpyō* 新版日本史年表, Iwanami Shoten ¹²1991 (1984): 295. Die Eingliederung des nicht mo-

Auch die öffentliche Darstellung des Projekts griff die Vokabel auf. So berichtete *Japanischer Film* Mitte Oktober, daß die Zielsetzung von *Das Heer* darin bestehe, “dem zum Entscheidungskampf drängenden Volk die Gestalt des überaus traditionsreichen Kaiserlichen Heeres noch deutlicher zu vermitteln und das Gefühl des Vertrauens in die Soldaten weiter zu vertiefen”.¹¹⁵

Trotz der ungünstigen Umstände wurde für die Außenaufnahmen ein bemerkenswerter Aufwand betrieben. Zwar konnten technische Schwierigkeiten wie der Mangel an Rohfilm nicht umgangen werden. Mit Unterstützung der regionalen Militärbehörden, der städtischen Verwaltung und Schulen sowie patriotischer Frauenvereinigungen wurden jedoch mehrere tausend Statisten für die Dreharbeiten eingesetzt. Unter ihnen befanden sich 827 Soldaten aus den Präfekturen Fukuoka, Nagasaki und Saga, deren Regiment wenig später auf die Philippinen verlegt werden sollte.¹¹⁶

Eine Werbung, die Shōchiku zwei Wochen später in der Zeitschrift *Film-Rundschau* erscheinen ließ, reflektiert die inhaltlichen Verlagerungen, die sich während der Verfilmung ergaben:

Das Heer: Die Vollendung steht bevor! Der Stolz des traditionellen Japans! Unser Kaiserliches Heer, der Welt stärkste [Streitmacht]! Wie wird dieses Groß-Heer im Kreise der Familie herangebildet und großgezogen? Ein historisches Monumentalwerk, auf das Shōchiku nach einem großartigen Plan alle Kräfte konzentriert hat!¹¹⁷

bilisierten männlichen Bevölkerungsteils von 15 bis 60 Jahren und des weiblichen von 17 bis 40 Jahren in “Nationale Freikorps” 国民義勇戦闘隊 (*Kokumin giyū sentō tai*) erfolgte dagegen erst im Juni des folgenden Jahres. Von den Kämpfen um Okinawa abgesehen, kamen sie nicht zum Einsatz. Vgl. ebenda: 270–71. Vgl. auch HAVENS 1978: 188–91.

115 「決戦に邁進する国民に伝統に輝く皇軍の姿を一層鮮明に知らしむると共に、帝国軍人への信頼の念をいよいよ深からしむる」 Vgl. “Geki eiga kikaku shōkai: Rikugun”: 12.

116 Es handelte sich vor allem um Reservisten im fortgeschrittenen Alter. Leutnant Endō Kinzō 遠藤金蔵, der die Einheit befehligte, zählte zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen 47 Jahre. Das Regiment wurde in den Kämpfen um die Philippinen eingesetzt. Den Recherchen für eine Dokumentation des staatlichen Fernsehsenders NHK zufolge kehrten lediglich einige Dutzend Soldaten nach Japan zurück. Für viele Familien lieferte somit die Uraufführung von *Das Heer* das letzte Lebenszeichen ihrer gefallenen Mitglieder. Die Fernseh-Dokumentation wurde 1977 unter dem Titel “800 Statisten” 800人のエキストラ (*Happyaku nin no ekisutora*) ausgestrahlt. Vgl. OSABE 2005: 163–64. Für zeitgenössische Aussagen des Regisseurs zu den Dreharbeiten vgl. KINOSHITA Keisuke: “Rikugun enshutsu techō” 陸軍演出手帖, *Shin eiga*, Dezember 1944: 22.

117 「陸軍 完成迫る！伝統日本の誇り！世界最強の我が帝国陸軍！此の大陸軍がそ
Japonica Humboldtiana 12 (2008)

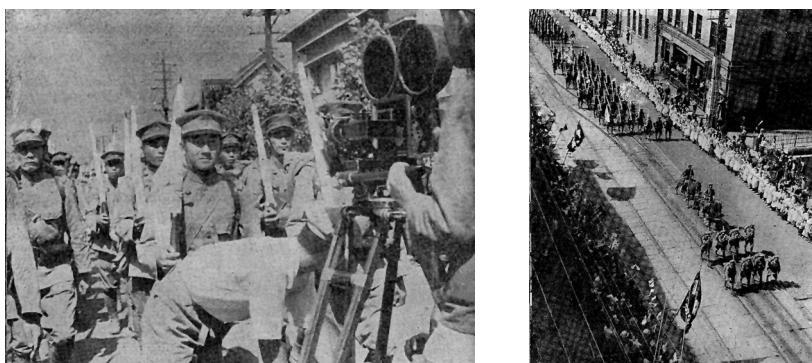


Abb. 5 u. 6: Dreharbeiten in Fukuoka (September bis Oktober 1944)

Tatsächlich wurden die militärischen Aspekte des Romans noch stärker ausgeblendet als im Drehbuch. Das Familienleben und vor allem die Beziehung zwischen Mutter und Sohn rückten weiter in den Vordergrund. Neben dem Verzicht auf eine ausführliche Darstellung der militärischen Ausbildung Shintarōs erreichte der Regisseur dies in erster Linie dadurch, daß er die im Drehbuch kurz gehaltene letzte Szene stark verlängerte und zum dramatischen Höhepunkt ausbaute. Die gravierendste Änderung seit der Vorlage des Drehbuchs überrascht durch die Art, wie Kinoshita Bilder des stolz an die Front ziehenden Shintarō und der trauernden Mutter verknüpfte.

Schauspieler und Stab gingen im Oktober zu den Studioaufnahmen in Ōfuna über. Kinoshita zufolge verliefen sie zügig. Sie wurden im November 1944 abgeschlossen.¹¹⁸

4. Elemente der zeitgenössischen Rezeption

Das Heer wurde am 30. November 1944 fertiggestellt. In dem Zeitraum bis zur Uraufführung sighteten die Auftraggeber aus dem Heeresministerium, die Zensoren im Innenministerium, Vertreter des Kultusministeriums und des Amts für öffentliche Information sowie Kritiker den Film. Zu Kinoshitas Überraschung erregte das Ende nicht das Mißfallen der Heeresbehörden. Auch

の家庭に於て如何に育まれ生ひ立つてゆくか！雄渾なる構想の下に松竹がその全力を集中せる歴史的巨大篇！」*Eiga hyōron*, Oktober–November 1944: n.p.

118 “Satsueisho kinkyō” 撮影所近況, *Nippon eiga*, November 1944: 30; “Kinoshita dit”: 22.

zu einer Zensur der betreffenden Teile kam es offenbar nicht. Da es sich um den dramatischen Höhepunkt handelte, wäre dies zwar nicht unmöglich, aber problematisch gewesen.¹¹⁹

Im Kultusministerium wurde der Beschluß gefaßt, *Das Heer* zu empfehlen. Die Bedenken, welche damit verbunden waren, verdeutlicht die offizielle Begründung:

Hinsichtlich der Übermittlung des traditionellen Geistes des Heeres bestehen auch Mängel und Schwächen, weshalb man nicht unbedingt von einem Werk sprechen kann, das seinem Titel in jeder Beziehung gerecht wird. Doch als Schilderung der aufrichtigen Haltung der Mütter des japanischen Kaiserreiches, welche die Offiziere und Mannschaften der Kaiserlichen Armee aufziehen, ist es im ganzen empfehlenswert.¹²⁰

Ausgesprochen kritisch reagierten dem Regisseur zufolge das Informationsbüro und die Presse.¹²¹ Tatsächlich beschloß die Einrichtung, daß der Film zwar nicht für eine Auszeichnung, doch zu Zwecken der “Auslandspropaganda” geeignet sei.¹²²

Das Heer wurde wie ursprünglich geplant am 7. Dezember 1944 uraufgeführt. Der Spielfilm bildete in der zweiten und dritten Dezemberwoche, vom 7. bis zum 20. Dezember 1944, den Hauptteil des Vorführprogramms im einen Teil der Uraufführungstheater. In diesem Zeitraum lief das Werk zunächst mit der Wochenschau *Nippon News* 236 – in der folgenden Woche mit der Nummer 237 – sowie mit dem Kulturfilm “Sturmangriff” 突撃 (*Totsugeki*), einem

119 “Kinoshita dit”: 22. In Filmkritik und Forschung wird verschiedentlich berichtet, der Auftraggeber aus dem Heeresministerium sei empört gewesen. Iwasaki führt an, Kinoshita sei vorgeworfen worden, er habe einen Film gedreht, der “dem Volk den Kampfgeist nehmen” 国民の志気を阻喪させる映画. Vgl. IWASAKI 1981: 543.

120 「陸軍の伝統的精神を伝えるには、不足もあり、難点もあり、従って必ずしも題名に相応しい作品とはいひ得ないが皇軍將兵を育てあげる皇国の母の真摯な姿を描いたものとして敢えて一般に推薦する。」 Vgl. “Kiroku: Monbushō suisen eiga” 記録・文部省推薦映画, *Nippon eiga*, Januar 1945: 2.

121 “Kinoshita dit”: 22. Vgl. auch KINOSHITA 1955: 38–39 sowie ders. 1958: 167.

122 Das Prädikat “Auslandsfilm des Informationsbüros” 情報局対外映画 (*Jōhō Kyoku taigai eiga*) wurde am 4. Dezember verliehen. Vgl. “Kiroku: Jōhō Kyoku Taigai Eiga Sentei I'inkai sentei eiga” 記録・情報局対外映画選定委員会選定映画, *Nippon eiga*, Februar 1945: 2. Kinoshita bestätigt die Vorführung “an der Front”. Vgl. “Kinoshita dit”: 22.

Teil der dokumentarischen Serie “Kriegsberichte des Heeres im Großostasiatischen Krieg” 大東亜戦争陸軍戦記 (*Dai Tōa sensō rikugun senki*).¹²³

Über das Rahmenprogramm der Gedenkvorführungen zum dritten Jubiläum des Kriegsausbruchs gibt die stark eingeschränkte Berichterstattung in Filmzeitschriften und Tagespresse keine Aufschlüsse. Offenbar stellte auch die betreffende Wochenschau keinen Bezug zum Jahrestag her, sondern berichtete von der Grablegung Wang Jingweis und von einem wenige Tage zuvor erfolgten Angriff amerikanischer Langstreckenbomber.¹²⁴

In der folgenden Woche wechselte *Das Heer* in den anderen Teil der Uraufführungstheater. Zum Jahreswechsel wanderte es in die nachgeordneten Vorführstätten und wurde beispielweise in Tokyo noch im Juni 1945 vereinzelt gezeigt. Im Vergleich zu den Einspielergebnissen vorangegangener Shōchiku-Werke waren die Einnahmen niedrig, was auch darauf zurückzuführen ist, daß die Zahl der Verleihkopien auf behördliche Anordnung seit der zweiten Dezemberwoche reduziert worden war.¹²⁵

Das Ergebnis verdeutlicht die nachlassende Fähigkeit der Behörden, Zuschauer zu mobilisieren. Da die zur flächendeckenden Aufführung benötigte Anzahl von Verleihkopien nicht mehr bereitgestellt werden konnte, wurden rund vierzig Prozent der verbliebenen Kinos (731) geschlossen.¹²⁶ Der Militärdienst, der Arbeitseinsatz in Fabriken und Nachbarschaftsgruppen sowie die Evakuierung aus urbanen Räumen verkleinerten das potentielle Publikum. Trotzdem spricht die Chronik der Shōchiku-Studios von einem der wenigen Projekte des Jahres 1944, die kommerziell erfolgreich waren.¹²⁷

Die Uraufführung wurde nicht in dem Maß begleitet, wie es noch im Vorjahr üblich war. Dabei unterstreichen Besprechungen in der Tages- und Fach-

123 “Fūkiri eiga ichiranhyō” 封切映画一覧表, in: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Firumu Sentā 2006, Bd. 4: 24.

124 Einer Zusammenfassung in *Japanischer Film* zufolge handelte es sich um die erste Filmberichterstattung über Luftangriffe auf die Hauptstadt. Vgl. “Jiji eiga hangetsu hyō” 時事映画半月評, *Nippon eiga*, 1. Januar 1945: 15.

125 Die vergleichbare Produktion des Vorjahres, *Die Marine*, spielte in den ersten sieben Tagen nahezu das Vierfache ein. Vgl. “Shōwa jūhachi nendo fūkiri eiga: fūkirikan kōgyō shūnyū narabi nyūjōsha sū hikaku” 昭和十八年度封切映画・封切館興行収入並入場者数比較, in: Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Firumu Sentā 2006, Bd. 4: 168; “Jūni gatsu do fūkiri eiga narabi ni shūbetsu kōgyō shūnyū” 十二月度封切映画並二週別興行収入, *Nippon eiga*, 1. u. 15. Februar 1945: 27.

126 SHIMIZU 1994: 137; SAKURAMOTO 1993: 161.

127 “Hana no Shōchiku eiga shi”: 256.

presse die Aussagen Kinoshitas zur Aufnahme durch die Kritiker nur teilweise. Tatsächlich lobte etwa Mizumachi Seiji 水町青磁 in der “Westjapanischen Zeitung” 西日本新聞 (*Nishi Nippon shinbun*) aus Fukuoka nicht nur die Leistung des Regisseurs und der Hauptdarsteller Tanaka Kinuyo und Ryū Chishū, sondern sprach auch von einem “vorbildlichen nationalen Film”.¹²⁸ Die staatlichen Kreisen nahestehende Zeitschrift *Japanischer Film* veröffentlichte eine kritische Besprechung.¹²⁹ In der traditionell besonders an ästhetischen Fragen interessierten *Film-Rundschau* sprach Nanbu Keinosuke 南部圭之助 wohl von einem der fünf gelungenen Werke des Jahres, er führte dies aber auf das allgemein sinkende Niveau zurück.¹³⁰ Die ursprünglich als hochklassige Fanzeitschrift bekannte “Neue Filme” 新映画 (*Shin eiga*) widmete dem Film eine reich bebilderte Sonderausgabe, die nicht nur einen Bericht Kinoshitas von den Dreharbeiten, sondern unter anderem auch eine Erläuterung Hino Ashi- heis zu seinen Intentionen bei der Abfassung des Romans enthielt.¹³¹

Die größte Aufmerksamkeit erfuhr *Das Heer* sowohl in Besprechungen als auch in der Werbung für die Darstellung der Mutter Waka. Während Nanbu verwundert bemerkte, daß sie im letzten Teil des Films in den Mittelpunkt der Handlung rücke¹³², kritisierte der anonyme Autor der Besprechung im Hausblatt der Filmvereinigung Großjapans das Ende in aller Deutlichkeit:

Es entspricht nicht einer Frau, die ihren Sohn verabschiedet, wie Waka, die bisher als bescheidene, mustergültige japanische Frau dargestellt wurde, vollkommen selbstvergessen, ja fast wahnsinnig durch die Menschenmenge drängt, um Shintarō zu folgen. Vielmehr ist es äußerst ungebührlich und versieht ein ansonsten gelungenes Werk zum größten Bedauern mit einem Makel.¹³³

128 Mizumachi Seiji: “Rikugun” 陸軍, *Nishi Nippon shinbun*, 11. Dezember 1944.

129 Vgl. “Geki eiga sakuhin hyō: Rikugun”.

130 NANBU Keinosuke: “Sakuhin hyō: Rikugun” 作品評・陸軍, *Eiga hyōron*, Januar–Februar 1945: 26.

131 KINOSHITA 1944a: 22; HINO 1944: 14–15.

132 NANBU 1945: 25.

133 「謙譲な典型的日本女性として扱ってきたわかが、無我夢中半狂乱となり人の群をかき分け伸太郎を追ふ態は彼女一人が吾が子を送る訳でもなく、余に非常識で折角の佳作に汚点をつけたるは残念の極みである。」 Vgl. “Geki eiga sakuhin hyō: Rikugun”: 22.

Auch der gefürchtete Tsumura Hideo wandte sich scharf gegen die Abschiedsszene, die nicht dem Bild einer japanischen Mutter bzw. Frau entspreche.¹³⁴ Dagegen unterstrich ein Beitrag in der “Tokyo-Zeitung” 東京新聞 (*Tōkyō shinbun*), daß Tanaka Kinuyo eine schwierige Rolle meisterhaft bewältigt habe. Ihr Spiel, so der Autor, habe ihn an die eigene Mutter erinnert.¹³⁵



Abb. 7: Werbung in der Westjapanischen Zeitung (7. Dezember 1944)

Den Eindruck, daß Tanakas Mutterrolle in der Öffentlichkeit nicht unbedingt problematisiert wurde, bestätigt die Werbung in der Tagespresse. Graphische Elemente geben in der Mehrzahl der Fälle die betende Waka der letzten Szene wieder. Die Werbetexte weisen auf ihren Vorbildcharakter hin. Die *Westjapanische Zeitung* etwa lockte mit der Darstellung der “überragenden Liebe und Kraft einer japanischen Mutter, die ihr Kind dem Vaterland darbringt” (vgl. Abb. 7).

134 「ああした見送りの取乱し加減は少なくとも日本の母、日本の女ではない。」 Zit. n. SAKURAMOTO 1993: 164–65 (leider bleibt die Quelle des Zitats unbenannt). In der Folge führt Tsumura an, daß die Darstellung ein “herkömmlicher Kunstgriff” 常套手段 (*jōtō shudan*) des Kinos einer anderen Nation sei. Vgl. ebenda. Dies dürfte eine Anspielung auf *Le grand jeu* (Regie: Jacques Feyder, Films de France 1934) sein. Gegen Ende dieses Films bricht die weibliche Hauptdarstellerin verzweifelt zusammen, als die Trommelklänge in den Kampf ziehender Soldaten verdeutlichen, daß ihr Geliebter sich nun auf dem Weg in den sicheren Tod befindet. Vgl. YOSHIMURA 1985: 67–69. *Le grand jeu* spielte wie zahlreiche weitere Werke des französischen Erzählkinos der dreißiger Jahre erfolgreich in Japan. Vgl. YAMAMOTO Kikuo 山本喜久男: *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō. Hikaku eiga shi kenkyū* 日本映画における外国映画の影響. 比較映画史研究, Waseda Daigaku Shuppanbu ²1990: 564–65 u. 590–91. Auf der von *Kinema junpō* vorbereiteten Liste der zehn besten ausländischen Filme rangierte *Le grand jeu* 1935 auf dem zweiten Platz. Vgl. ebenda. Kinoshita hat seine Bewunderung für die Vertreter der französischen Schule verschiedentlich geäußert. Vgl. etwa: Audie Bock: *Japanese Film Directors*, Tokyo u. New York: Kodansha International ²1990: 199.

135 “Nan’yaku o oshikiru” 難役を押切る, *Tōkyō shinbun*, 6. Dezember 1944: 2.

Die angeführten Reaktionen bzw. Versuche, Reaktionen hervorzurufen, weisen über die Kapitulation hinaus und geben den Aspekt wieder, unter dem *Das Heer* in der Folge bevorzugt behandelt wurde: die Darstellung der Waka. Zudem liefern sie das Schema, auf dem die Beurteilung ihres Verhaltens bis in die Gegenwart beruht. Dabei handelt es sich um eine Reihe inhaltlicher Gegensätze, die von “japanisch” bzw. “unjapanisch”¹³⁶ über “öffentlich” bzw. “privat”¹³⁷ und “militaristischer Nationalismus” bzw. “mütterliches Verlangen”¹³⁸ bis zu “Liebe zum Vaterland” bzw. “verwandtschaftliche Liebe”¹³⁹ reichen. Sie verdeutlichen das Wirkungsspektrum des Films, das im folgenden mit der Struktur der Erzählung in Beziehung gesetzt werden soll.

5. Erzählsegmente

0. Vorspann (00:00)¹⁴⁰

1. Sommer 1866: Der Angriff auf Kokura (00:39)

Im Land herrschen Bauernaufstände, und die Küstengewässer werden von ausländischen Kriegsschiffen kontrolliert. In der krisenhaften Situation unternimmt das Shogunat eine Strafexpedition gegen das Lehensfürstentum Chōshū, das sich mit dem Leitsatz “Verehrt den [Himmlischen] Erhabenen, vertreibt die Barbaren” 尊皇攘夷 (*sonnō jōi*) an die Spitze der Bewegung zur Restauration der Regierungsgewalt des Kaisers gesetzt hat. Dank ihrer neuartigen Streitkräfte, den “Überraschungstruppen”¹⁴¹, verteidigt sich das Für-

136 TSUMURA Hideo, zit. nach SAKURAMOTO 1993: 164–65.

137 YOSHIMURA 1985: 67.

138 FREIBERG Freda: “China Nights (Japan, 1940). The Sustaining Romance of Japan at War”, in: CHAMBERS u. CULBERT 1996: 35.

139 Hubert NIOGRET: “Keisuke Kinoshita: Un metteur en scène de compagnie”, *Positif* 305–6 (1986): 18.

140 Die Gliederung der Erzählung in Segmente basiert auf einem Protokoll der VHS-Version von *Das Heer* (ca. 88 min.), die in der Reihe *Shōchiku Best Selection* erschienen ist. Die Zeitangaben in Klammern bezeichnen den Beginn des jeweiligen Teils.

141 奇兵隊 *Kiheitai*, “irreguläre Truppen”. Seit 1863 im Fürstentum Chōshū aufgestellte Einheiten, die als militärisches Symbol der Restaurationsbewegung angesehen werden können. Sie gliederten sich in die Gruppe der Hilfstruppen ein, die in der ausgehenden Tokugawa-Zeit von zahlreichen Lehensfürstentümern aufgestellt wurden. Im Gegensatz zu den regulären, aus Samurai zusammengesetzten Einheiten wurde bei der Rekrutierung

stentum erfolgreich und geht zur Offensive über.¹⁴² Eine Einheit setzt über die Seestraße von Shimonoseki und greift die Stadt Kokura¹⁴³ an, Fürstensitz des gleichnamigen, shogunatsstreuen Lehens. Schnell zeichnet sich ein Sieg der Angreifer ab, und die Bevölkerung flieht aus der brennenden Stadt.

2. Flucht der Familie Takagi und Übergabe der *Geschichte Großjapans* (01:24)

Auch die Takagi – Tomosuke, seine Frau, der rund achtzehnjährige Sohn Tomonojō und die etwas jüngere Tochter Ume – schicken sich an, ihr alteingesessenes Pfandleihhaus zu verlassen. Als der Sohn für das neuartige Konzept der *Kiheitai* schwärmt, weist ihn sein konservativer Vater scharf zurecht. Takeuchi, ein Vasall des Fürsten zu Kokura, kommt hinzu und läßt seine Wunde versorgen. Bevor er aufbricht, um für seinen Herrn zu sterben, vermachte er der Familie die Schriftensammlung *Geschichte Großjapans*. Er erläutert, daß das Werk verfaßt worden sei, um die “Große Verpflichtung” 大義 (*taigi*) und die “[dem] Namen [entsprechende gesellschaftliche] Aufgabe” 名分 (*meibun*) der Untertanen zu verdeutlichen – oberste Werte, die mit dem Untergang der ehemaligen Ordnung nicht mehr nur für den Adel, sondern für die gesamte Bevölkerung verpflichtend seien.¹⁴⁴

3. Sommer 1895, Kokura: die “Intervention der drei Mächte” (05:11)

Takagi Tomonojō hat das große Pfandleihhaus von seinem Vater übernommen. Neben seiner Ehefrau Setsu leben in dem Haushalt der etwa achtzehn Jahre zählende Tomohiko und das etwas jüngere, lebensfrohe Dienstmädchen Waka. An einem Tag kurz nach dem Sieg im Krieg gegen China blickt Tomonojō inmitten von Symbolen der Liebe für das Vaterland – zahlreiche Bände der

der Hilfstruppen auch auf Freiwillige aus den Statusgruppen der Bauern, Handwerker und Händler zurückgegriffen. Mit Einschränkungen nahmen sie deshalb die allgemeine Wehrpflicht vorweg, worauf ihr Ruf, Vorläufer des späteren Kaiserlichen Heeres zu sein, neben der Übernahme westlicher Ausbildung und Bewaffnung beruht. Vgl. Albert M. CRAIG: *Chōshū in the Meiji Restoration*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1961: 270–75; E. Herbert NORMAN: *Soldier and Peasant in Japan. The Origins of Conscription*, New York: Institute of Pacific Relations 1943: 30–34.

142 Der ungünstige Ausgang der zweiten “Strafexpeditionen gegen Chōshū” 長州征伐 (*Chōshū seibatsu*) markiert das Ende der militärischen Überlegenheit des Shogunats und leitete die Meiji-Restauration ein. Vgl. Conrad TOTMAN: *The Collapse of the Tokugawa Bakufu, 1862–1868*, Honolulu: University Press of Hawai‘i 1980: 451–52.

143 Heute ein Teil des in der Präfektur Fukuoka gelegenen Städtkonglomerats Kitakyūshū.

144 Zur *Geschichte Großjapans* und zu den genannten Werten vgl. 6.2.

Geschichte Großjapans dominieren den Raum, die Wand ist mit einer Abschrift der “Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten” geschmückt – auf den Sommer des Jahres 1866 zurück, in dem seine nationale Gesinnung erweckt wurde. Ein hinzukommender Nachbar berichtet, daß Rußland, Frankreich und Deutschland überraschend interveniert und Japan gezwungen haben, die im Friedensvertrag mit China zugesprochene Halbinsel Liaodong zurückzugeben.¹⁴⁵ Aufgebracht beschließt Tomonojō nach Tokyo zu fahren, um seinem alten Bekannten, Heeresminister Yamagata¹⁴⁶, die Empörung der Bevölkerung zu verdeutlichen.

4. Nachricht von der Erkrankung des Vaters (09:18)

Mutter und Sohn wohnen der Siegesparade des in Kokura stationierten Regiments bei, als sie durch ein Telegramm Yamagatas erfahren, daß der Vater in Tokyo schwer erkrankt ist.

5. Reise in die Hauptstadt (10:27)

Tomohiko reist mit dem Zug nach Tokyo. Auf dem Weg sieht er den Berg Fuji.

6. Begegnung von Vater und Sohn im Krankenhaus (11:10)

Tomohiko besucht seinen Vater, der einen Herzanfall erlitten hat, und erfährt von der Unterredung mit Yamagata. Beschämt berichtet Tomonojō, daß seine Empörung voreilig gewesen sei. Nach ausgiebigen Beratungen habe der Kaiser den Beschluß zur Rückgabe der Halbinsel gefaßt, da ein Krieg gegen die vereinten drei Mächte die Kräfte des Vaterlandes zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch übersteige. Eines Tages aber werde die Gelegenheit kommen, Rache zu nehmen. Als Tomonojō erfährt, daß sein Sohn Soldat werden möchte, weist er befriedigt darauf hin, daß dies der einfachste Weg sei, um den Kaiserlichen Weisungen gerecht zu werden. Da der Vater seinen nahen Tod fühlt, heißt er Tomohiko, den kaiserlichen Palast aufzusuchen – eine Pflicht des Untertanen, welche der Sohn versäumt hat.

145 Zur “Intervention der drei Mächte” 三国干渉 (*sangoku kanshō*) siehe KAJIMA Morinosuke: *Geschichte der japanischen Außenbeziehungen, Bd. 1: Der Japanisch-Chinesische Krieg und die Drei-Mächte-Intervention*. Hrsg. v. Kajima Heiwa Kenkyūjo, Wiesbaden u. Tokyo: Franz Steiner Verlag 1979.

146 山県有朋 Yamagata Aritomo war als Kommandeur einer Einheit der *Kiheitai* an dem erwähnten Angriff auf Kokura beteiligt, woraus im Film die Bekanntschaft mit Takagi Tomonojō hergeleitet wird.

7. Besuch des Yasukuni-Schreins (16:27)

Nachdem Tomohiko sich zum Palast des Herrschers begeben hat, stattet er auch dem in unmittelbarer Nähe befindlichen "Schrein des friedlichen Landes", wo die Seelen der Gefallenen verehrt werden, einen Besuch ab. Er bezeugt der Statue des Heeresgründers Ōmura Masujirō¹⁴⁷ seine Verehrung.

8. Der letzte Wunsch des Vaters (17:03)

Als Tomohiko in das Krankenhaus zurückkehrt, erfährt er vom Tod seines Vaters. Ein Arzt spendet Trost und richtet den letzten Wunsch Tomonojōs aus, daß sein Sohn ein tapferer Soldat werden möge.

9. 1904: Ausbruch des Kriegs gegen Rußland (18:25)

Japan erklärt Rußland den Krieg. Als Hauptmann des Heeres zieht auch Takagi Tomohiko in das Feld.

10. Mandschurei, 1905: Scheitern als Soldat (18:50)

In einem Feldlazarett trifft Tomohiko auf Nishina, einen Kameraden von der Heeresakademie. Tomohiko erläutert, daß seine schwache Konstitution ihn daran hindere, dem letzten Wunsch seines Vaters gerecht zu werden. Aus Scham über seine Unfähigkeit, den Heldentod zu sterben, habe er jeden Kontakt mit der Heimat abgebrochen und möchte seinem Leben ein Ende setzen. Nishina, der aufgrund einer Verletzung aus dem Militärdienst scheiden muß, weist ihn zurecht. Ein Soldat, belehrt er Tomohiko, opfere sein Leben nicht sinnlos. Auch im Zivilleben mangle es nicht an Möglichkeiten, dem Vaterland nach Maßgabe der Kaiserlichen Weisungen zu dienen.

11. Siegreiche Rückkehr der Soldaten (22:17)

Triumphierend kehren die Soldaten heim. Tomohiko muß sich ohne Bewährung im Kampf in das Pfandleihhaus in Kokura zurückbegeben.

147 大村益次郎 Ōmura Masujirō (1824–69) stammte aus Chōshū und war führend am Aufbau der *Kiheitai* und der Unterwerfung der Shogunats-Truppen beteiligt. Als Vizeminister für militärische Angelegenheiten in der Meiji-Regierung stellte er die Weichen für den Aufbau des modernen Heeres. Aufgrund seines Eintretens für die allgemeine Wehrpflicht wurde er 1869 ermordet. Vgl. CRAIG 1961: 266–67. Das Monument, Tokyos erste Bronze-statue, wurde 1893 mit finanzieller Unterstützung des Kaiserhauses errichtet. Vgl. Takashi FUJITANI: *Splendid Monarchy. Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press 1996: 124–25. Zum Yasukuni-Schrein siehe 6.5.

12. Kokura, um 1910: Scheitern als Händler (22:34)

Tomohiko, der seit dem Krieg gesundheitliche Probleme hat, ist aus dem Militärdienst ausgeschieden. Er hat das Dienstmädchen, die lebensstüchtige Waka, geheiratet und ist Vater eines Sohnes im Säuglingsalter. Sein Scheitern als Soldat kann er nicht bewältigen. Auch im Zivilleben sucht er, die Weisungen für das Militär, deren Abschrift das Haus schmückt, zu befolgen. Tatsächlich vernachlässigt er das Pfandleihhaus und konzentriert sich auf das Studium der *Geschichte Großjapans*. Ein Gläubiger, Komatsuya, sucht Tomohiko auf, um ihn zu bitten, sich mehr um die Geschäfte zu kümmern. Nachdem es aufgrund der herablassenden Bemerkungen Komatsuyas über die Streitkräfte zum Zerwürfnis kommt, erkennt Tomohiko, daß er auch als Geschäftsmann gescheitert ist. Er gesteht Waka, daß er in einer anderen Stadt einen Neuanfang in bescheidenerem Rahmen wagen will. Sie unterstützt ihn enthusiastisch und versucht seine Selbstzweifel zu zerstreuen. Sie verspricht Tomohiko, dafür zu sorgen, daß Shintarō, der junge Sohn, seines Vaters Versagen als Soldat gut machen werde.

13. Fukuoka, Sommer 1920: Neuanfang (29:01)

Die Takagi, mittlerweile ist ein weiterer Sohn namens Reizō¹⁴⁸ 礼三 hinzugekommen, haben einen kleinen Gemischtwarenladen übernommen. Während Waka energisch und erfolgreich das Geschäft leitet, konzentriert Tomohiko sich auf seine Studien. Der nun etwa zehnjährige Shintarō scheint jedoch die Hoffnungen nicht zu erfüllen, welche die Familie in ihn setzt. Als Tomohiko seiner Frau erläutert, daß die schwächliche Konstitution des älteren Sohnes ihm Sorgen bereitet, fordert sie ihn auf, die Erziehung ihr zu überlassen. Der Besuch des Vermieters Fujita, eines in chinesischer Heilkunde ausgebildeten Arztes, bringt eine überraschende Neuigkeit. Sein Bekannter, der agile Stahlfabrikant Sakuragi, sucht eine Lehrkraft zur patriotischen Ertüchtigung der Belegschaft seines Unternehmens¹⁴⁹ und bittet ihn, sich vorzustellen. Eine adäquate gesellschaftliche Aufgabe rückt in den Bereich des Möglichen.

148 Der zweite Sohn verstarb offenbar noch im Säuglingsalter.

149 Seit den 1920er Jahren organisierten Unternehmer patriotische Gruppen, um der Gewerkschaftsbewegung gegenzusteuern. Nach dem Ausbruch des Kriegs gegen China 1937 wurde die Bildung von “Vereinigungen zur Vergeltung [der von unserem] Lande [empfangenen Gnade im Bereich der] Wirtschaft” 産業報国会 (*Sangyō Hōkoku Kai*) staatlich gefördert. Vgl. Havens 1978: 44–45.

14. Erste Auseinandersetzung mit Sakuragi (34:28)

Tomohiko sucht Sakuragi in seiner Fabrik auf. Zwar stellt der Unternehmer sich als begeisterter Patriot vor, indem er seine Erfahrungen als Dolmetscher und Spediteur in den Kriegen gegen China und Rußland schildert. Seine joviale Heiterkeit steht jedoch im Gegensatz zu Tomohikos fanatischer Aufrichtigkeit. Nachdem der Stahlfabrikant das ohne Hintergedanken mitgebrachte Gastgeschenk, eine Melone, ablehnt, weigert Tomohiko sich, den mittags gereichten Imbiß anzunehmen. Es kommt zu einer lautstarken Auseinandersetzung, und das Vorstellungsgespräch scheitert.

15. Die Mutprobe (37:47)

Auf dem Heimweg begegnet Tomohiko seiner Frau. Vergeblich versucht sie, den in Tränen aufgelösten Shintarō zum Sprung von einer hohen Brücke in den Fluß zu bewegen. Nach einem kurzen Wortwechsel der Eltern über das erfolglose Vorstellungsgespräch springt Shintarō. Waka und Tomohiko sind außer sich vor Freude – eine glückliche Wendung scheint sich anzubahnen.

16. Familienerziehung (39:22)

Nach Hause zurückgekehrt, erfährt der ungläubige Tomohiko vom Vermieter, daß Sakuragi von seiner aufrechten Haltung eingenommen ist und ihn einstellen möchte. Tomohiko antwortet ablehnend und unterbricht das Gespräch, um sich Frau und Sohn zuzuwenden. Wie verwandelt, macht die gewöhnlich sanfte Mutter Shintarō heftige Vorwürfe, weil er unachtsam auf das mit dem kaiserlichen Chrysanthemenwappen versehene "Lesebuch der Landessprache"¹⁵⁰ 国語読本 (*Kokugo tokuhon*) getreten ist. Tomohiko beschwichtigt Waka und unternimmt einen Spaziergang mit seinem Sohn.

17. Versöhnung mit Sakuragi (42:25)

Auf dem Weg durch die bevölkerten Straßen, in denen das Sommerfest stattfindet, begegnen Tomohiko und Shintarō dem Stahlfabrikanten, der mit seiner

150 Die Gewehre des Heeres waren ebenfalls mit dem kaiserlichen Wappen gekennzeichnet. Im Drehbuch findet sich eine Szene, die verdeutlicht, daß das Schulbuch gewissermaßen das Gewehr des "Bildungssoldaten" darstellte. Sie spielt während der militärischen Ausbildung Shintarōs. Er stürzt bei einem Übungsmarsch einen Abhang hinunter, wodurch er eine an und für sich unverzeihliche Verzögerung verursacht. Da es ihm aber gelingt, sein Gewehr vor Schaden zu bewahren, wird er vom Zugführer gelobt. Vgl. IKEDA 1958: 178–79.

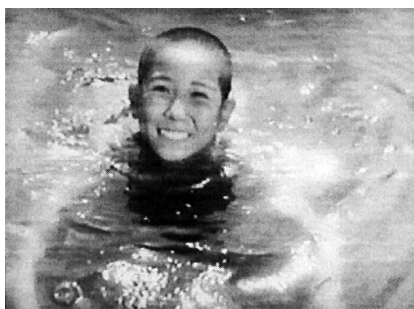
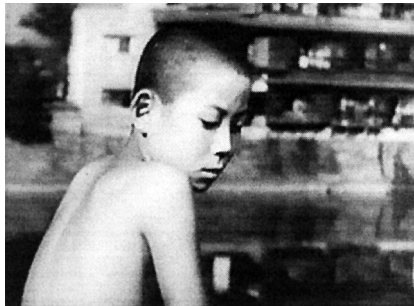


Abb. 8–13: Standbilder aus Segment 15

Mutter und seinem Sohn ebenfalls die kühle Abendluft genießt. Die liebevolle Art, wie dieser seiner alten Mutter, von anderen unbeobachtet, Luft zufächert, überzeugt Tomohiko von der charakterlichen Integrität Sakuragis. Er bietet dem Unternehmer seine Dienste an.

18. Fukuoka, Sommer 1931: Zeit der Musterung (44:26)

Shintarō, der mittlerweile etwa zwanzig Jahre zählt, arbeitet als Warenzusteller für das Geschäft der Familie. Er trifft seinen Schulfreund Sakuragi Tsunekichi, der in der Hauptstadt an einer Privatuniversität studiert. Der Sohn des Stahlfabrikanten ist zur Musterung in die Heimatstadt zurückgekehrt.

19. Sorge um die Tauglichkeit des Sohnes (45:29)

Während eines Gesprächs mit einer Kundin bekennt Waka ihre Sorge, daß Shintarō, der nach dem Wunsch der Familie die renommierte Heeresakademie besuchen soll, nicht tauglich sein könnte.

20. Dienstantritt des Sohnes (46:20)

Shintarō hat die Musterung bestanden und ist mit zahlreichen Rekruten eingezogen worden. In der Kaserne verbeugen sich die Rekruten zum kaiserlichen Palast und rezitieren die Weisungen an die Soldaten.

21. Erleichterung der Eltern (47:45)

Nach der Feier zum Dienstantritt¹⁵¹ Shintarōs bleiben Waka und Tomohiko alleine zurück. Gelöst singt der Vater sein liebstes Lied, eine alte Weise vom Einsatz des Kriegers für das Reich.¹⁵² Nun muß der Sohn sich nur noch als Soldat bewähren, und das Versagen des Vaters wird der Vergangenheit angehören.

151 Der Dienstantritt eines Familienmitglieds hatte tatsächlich festlichen Charakter. Sofern es die Verhältnisse erlaubten, wurde neue Kleidung für den Anlaß gefertigt. Idealerweise begleiteten die Angehörigen den Rekruten zur Kaserne, die an diesem Tag der Öffentlichkeit zugänglich war. Dort suchten Offiziere Kontakt zu den Angehörigen, um sie der familialen Ordnung des Militärlebens zu versichern. Vgl. Hillis LORY: *Japan's Military Masters. The Army in Japanese Life*, New York: The Viking Press 1943: 26–27. Vgl. auch die Beschreibung eines typischen Abschiedsfests bei John F. EMBREE: *Suye Mura. A Japanese Village*, Chicago u. London: The University of Chicago Press 1964 (1939): 197–200.

152 Das "Schwarzenfeld-Lied" 黒田節 (*Kuroda bushi*) entstammt der Region Fukuoka bzw. dem dort gelegenen, ehemaligen Fürstentum Kuroda. Vgl. SAKAKIBARA Kiitsu 榊原帰逸: *Nihon minyō taikan* 日本民謡大鑑, Nishida Shoten 1985, Bd. 2: 205–8. Für den Text des Liedes vgl. ebd.: 145.

Waka wirkt bedrückt. Sie gesteht, wie schwer die Aufgabe, den Sohn zu einem tauglichen jungen Mann zu erziehen, auf ihr gelastet hat. Tomohikos Zweifel, ob der Sohn seiner Aufgabe gewachsen sein wird, zerstreut sie resolut.

22. Rede zur politischen Lage (50:24)

Tomohiko hat die Belegschaft der Sakuragi-Werke in der Nähe des Strands versammelt, welcher Schauplatz der Mongolen-Invasionen war. Er erläutert, daß die “Bewegung zur Vertreibung der Japaner [aus China]” von den Vereinigten Staaten unterstützt wird. Dieser Bewegung, die mit den mongolischen Angriffen gleichzusetzen sei, müsse nun ein Ende bereitet werden.¹⁵³

23. Zweite Auseinandersetzung mit Sakuragi (51:41)

Während des anschließenden Gesprächs mit Tomohiko über die Situation in China vertritt der Stahlfabrikant den Standpunkt, daß Japan im Fall eines Kriegs zweifellos siegen werde, da es unter dem Schutz der Gottheiten stehe. Tomohiko entgegnet, daß die überlegene Kampfmoral der Truppen des Landes allein den Sieg garantiere. Als Sakuragi einwendet, daß die Invasionen der Mongolen erfolgreich gewesen wären, wenn die Göttlichen Winde nicht eingesetzt hätten, wirft ihm Tomohiko wutentbrannt seinen Mangel an patriotischer Gesinnung vor. Auf die Anschuldigung, kein “richtiger Japaner” 本当な日本人 (*hontō na Nipponjin*) zu sein, reagiert der Unternehmer aufgebracht, indem er Tomohiko entläßt.

24. Militärische Konflikte der Jahre 1931 bis 1932 (55:12)

Die Schlagzeilen verschiedener Zeitungen begleiten Ausbruch und Verlauf des “Zwischenfalls in der Mandschurei” 満州事変 (*Manshū jihen*) von dem Anschlag auf die Südmandschurische Eisenbahn bei Mukden (Shenyang) im September 1931 bis zur Gründung des Staats Manchukuo 満州国 (jap. *Manshū Koku*) im März 1932. Sie berichten auch von dem militärischen Einsatz in Shanghai, welcher die chinesische Seite bewegen sollte, die Besetzung der Mandschurei anzuerkennen und den antijapanischen Wirtschaftsboykott aufzugeben.

153 排日運動 (*Hainichi undō*) bezeichnet die zwischen den Weltkriegen entstandene Bewegung gegen die Ausdehnung der japanischen Einflußsphäre auf dem Festland. Zunächst wurde sie von Teilen der urbanen Bevölkerung Chinas getragen und konzentrierte sich auf den Boykott japanischer Waren. In der Folge entstand eine von breiten Schichten unterstützte, schließlich zu militärischen Mitteln greifende Widerstandsbewegung.

25. Fukuoka, 1932: Shintarōs Bitte, den Streit mit Sakuragi beizulegen (55:52)

Inzwischen zum Gefreiten befördert, besucht Shintarō seine Familie, die über seine stattliche Erscheinung in Uniform sehr erfreut ist. Als der Vater erfährt, daß Sakuragis Sohn bereits an die Front versetzt worden ist, während sein Kind zur Ausbildung der Rekruten zurückbleiben soll, gerät er einmal mehr in Wut. Shintarō bittet seine Mutter, den Vater zu bewegen, den Streit mit dem Stahlfabrikanten beizulegen. Denn dieser Streit belaste die beiden jungen Soldaten, obwohl sie dem Tod nahe seien. Wakas Versuch, auf Tomohiko einzuwirken, indem sie sich auf die Kaiserlichen Weisungen beruft, scheint zunächst erfolglos.

26. Shimonoseki: Versöhnung mit Sakuragi (62:30)

Sakuragi ist in Shimonoseki für den Transport des militärischen Nachschubs tätig. Als er sich bei seinem Vorgesetzten Nishina, dem Freund Tomohikos von der Heeresakademie, nach der Kriegslage in Shanghai erkundigt, erfährt er, daß die Einheit seines Sohnes an einem verlustreichen Sturmangriff beteiligt war.¹⁵⁴ Sakuragis Sorge erregt den Unwillen Nishinas. Er weist den Stahlfabrikanten zurecht, daß das Leben seines Kindes angesichts der Sache des Vaterlands vollkommen unbedeutend sei. Überraschend kommt Tomohiko hinzu und bittet Sakuragi um Verzeihung. Erfreut nimmt der Unternehmer an und berichtet, daß sein Mangel an patriotischer Gesinnung auch Nishina verärgert habe. Alle drei versöhnen sich und beschwören die Kriegskameradschaft, die nun ganz Japan verbinde. Durch einen Telefonanruf von seiner Frau erfährt der überglückliche Tomohiko, daß sein sehnlichster Wunsch bald in Erfüllung geht. Shintarō wird an die Front versetzt.

27. Fukuoka: Das Mahl vor dem Auszug an die Front (70:21)

Shintarō verbringt den letzten Abend im Kreis seiner Familie. Die Kinder massieren die Schultern der Eltern. Während Waka ihren Schmerz kaum verber-

154 Die Frage gibt Nishina die Gelegenheit, einen Heeresmythos zu wiederholen: die Geschichte der "drei Fleischbomben" 肉弾三勇士 (*Nikudan san yāshi*). Sie handelt von drei Pionieren, die bei dem Versuch, eine Lücke in die Drahthindernisse einer bis zu diesem Zeitpunkt uneinnehmbaren chinesischen Stellung zu sprengen, möglicherweise unabsichtlich umgekommen waren. Die Massenmedien stilisierten den Vorfall zu einem Akt des Selbstopfers. Zahlreiche Filme und Theaterstücke nahmen sich der Geschichte an, die auch in die Lesebücher für die Grundschule aufgenommen wurde. Vgl. MORI 1993: 30–31. Für eine zeittypische Nacherzählung in deutscher Sprache vgl. ROLF ITALIAANDER: *Banzai! Japanische Heldengeschichten aus alter und neuer Zeit*, Berlin: Verlag Die Wehrmacht 1942: 81–86.

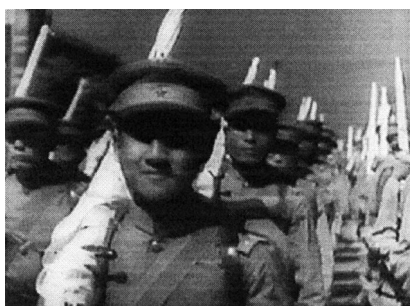


Abb. 14–19: Standbilder aus Segment 29

gen kann, erläutert Tomohiko die Geisteshaltung, welche den wahren Soldaten auszeichne. Der Soldat müsse sich in Befolgung der Kaiserlichen Weisungen opfern. Er dürfe nicht nach persönlichem Ruhm streben, sondern solle sein Selbst auslöschen und sein Leben bedingungslos dem Herrscher darbringen.

28. Erschöpfung der Mutter (74:34)

Am nächsten Morgen verabschiedet die Bevölkerung, unter ihnen Tomohiko und Reizō, das Regiment der Stadt. Waka ist im Haus zurückgeblieben. Sie hat ihre Pflicht, den Sohn zu einem tapferen Soldaten zu erziehen, bereits ausreichend erfüllt, wie sie einer Nachbarin erläutert. Erschöpft sinkt sie im Haus zusammen, ihr persönliches Gefühlsleben erwacht. Sie ringt um Fassung, indem sie die Kaiserlichen Weisungen murmelt. Als die Marschmusik des ausziehenden Regiments vernehmbar wird, kann sie sich nicht mehr halten.

29. Abschied der Mutter von ihrem Sohn (79:15)

Waka eilt in das Zentrum Fukuokas, durch das die Soldaten zum Bahnhof marschieren. Sie erreicht eine Straße, die von einer begeisterten Menschenmenge gesäumt wird. Panisch drängt sie sich durch die Menge, um ihren Sohn ein letztes Mal zu sehen. Als sie Shintarō inmitten seiner Kameraden entdeckt, ruft sie nach ihm und beginnt, neben ihm herzulaufen. Er wendet sich ihr zu, und sie lächeln sich an. Mühsam bahnt Waka sich einen Weg durch die Zuschauer am Straßenrand, die dem Regiment zujubeln und Fähnchen mit dem Landessymbol schwenken. Sie kann die Tränen nicht unterdrücken und versucht dennoch zu lächeln. Entgegenkommende Personen prallen auf die Mutter und reißen sie schließlich zu Boden. Waka verharrt inmitten der Menge, die den Soldaten nachströmt, und blickt ihrem Sohn nach. Sie faltet die Hände zum Gebet.

6. *Das kulturelle Repertoire*

6.1 Familienstaat

Das Verhalten der Protagonisten erscheint nur sinnvoll, wenn die zugrundeliegende Konzeption der Beziehungen zwischen Staat, Familie und Individuum Berücksichtigung erfährt. Sie geht auf die Bemühungen kaisernaher Kreise

zurück, die Bevölkerung in das System konstitutioneller Regierung einzubinden, das im ausgehenden 19. Jahrhundert Gestalt annahm.¹⁵⁵

Die Betrachtung der zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Gesellschaften hatte den Meiji-Oligarchen die national einigende Funktion des Christentums vermittelt. Da sie die Abwesenheit eines entsprechend wirkenden Glaubenssystems in Japan als gravierenden Mangel ansahen, beschlossen sie, der Verehrung des Kaiserhauses eine vergleichbare Funktion zukommen zu lassen.¹⁵⁶

In der “neuen Religion”¹⁵⁷ verschmolzen Organismus-Theorien europäischer Herkunft und die von der Späten Mito-Schule entwickelten Vorstellungen vom “Landeskörper” 国体 (*kokutai*).¹⁵⁸ Die daraus hervorgehende Konzeption des “Familienstaats” 家族国家 (*kazoku kokka*) zeichnete das Bild eines Inselreichs göttlichen Ursprungs, dessen Bevölkerung eine große Fam-

155 Einen konkreten Anlaß für die Ausarbeitung einer Verfassung bildeten die Forderungen der oppositionellen “Bewegung für Freiheit und Bürgerrechte” 自由民権運動 (*Jiyū Min-ken Undō*). Vgl. Kazuko TSURUMI: *Social Change and the Individual. Japan Before and After Defeat in World War II*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1970: 107–9.

156 Vgl. die Ausführungen, welche der erste Premierminister Itō Hirobumi im Juni 1888 in einer Sitzung des Geheimen Staatsrats (枢密院 *Sūmitsuin*) vortrug: “What is the cornerstone of our country? This is the problem we have to solve. If there is no cornerstone, politics will fall into the hands of the uncontrollable masses; and then the government will become powerless; and the country will be ruined. [...] In Japan, however, religion does not play such an important role and cannot become the foundation of constitutional government. Though Buddhism once flourished and was the bond of union between all classes, high and low, today its influence has declined. Though Shintoism is based on the traditions of our ancestors, as a religion it is not powerful enough to become the center of union of the country. Thus in our country the one institution which can become the cornerstone of our constitution is the Imperial House.” Joseph PITTAU: *Political Thought in Early Meiji Japan, 1868–1889*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1967: 177.

157 Bekanntlich sprach Basil Hall Chamberlain etwa zwei Jahrzehnte später von der “Invention einer neuen Religion”, als er auf die erfolgreichen Bemühungen der Regierung zurückblickte, die Verehrung des Kaiserhauses gesellschaftlich zu etablieren. Vgl. Basil H. CHAMBERLAIN: *The Invention of a New Religion*, London: Watts 1912 (issued for the Rationalist Press Association).

158 PITTAU 1967: 4; Ernst LOKOWANDT: *Die rechtliche Entwicklung des Staatshintō in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit (1868–1890)*, Wiesbaden: Harrassowitz 1978: 50–55. Zum “Landeskörper”, vgl. Klaus J. ANTONI: *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*, Leiden u.a.: Brill 1998. Der Gedanke des Familienstaats ist insbesondere im Denken des Aizawa Seishisai bereits angelegt. Vgl. die Kapitel zu *kokutai* in der folgenden Übersetzung seiner “Neuen Erörterungen” 新論 (*Shinron*). Volker STANZEL: *Japan. Haupt der Erde. Die ‘Neuen Erörterungen’ des japanischen Philosophen und Theoretikers der Politik Seishisai Aizawa aus dem Jahre 1825*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1982.

lie bildet. Sowohl die Dynastie der “Himmlischen Erhabenen” 天皇 (*tennō*) als auch deren Untertanen können ihre Abstammung auf die höchste Shintō-Gottheit, die Sonnengöttin Amaterasu Ōmikami, zurückführen. Die Landeskinder verhalten sich zu dem Herrscherhaus wie Äste und Zweige zu dem Stamm eines Baumes. Der Kaiser ist zugleich Herrscher wie auch Vater der Nation. Die “Loyalität” der Untertanen gegenüber ihrem Herrscher (忠 *chū*) unterscheidet sich nicht von der kindlichen “Pietät” gegenüber dem Vater (孝 *kō*). Die beiden Grundtugenden menschlichen Verhaltens sind “eins” (忠孝一致 *chūkō itchi*).¹⁵⁹

Hozumi Yatsuka, der entscheidend an der Entwicklung dieser Form staatlicher Selbstdarstellung beteiligt war, erläuterte zur Bindung zwischen Staat und Familie:

Unser Staat ist ein Abstammungsverband. Das Staatsvolk sind Verwandte aus demselben Schoß. Die Familie ist ein kleiner Staat, und der Staat ist eine große Familie. Der Quell, aus dem die Bindung der beiden hervorgeht, ist die gemeinsame Blutsverwandtschaft; die Kraft, welche die beiden eint, ist der Glaube an die Ahnenverehrung. Das wesentliche Prinzip der Ethik [, d.h. die Einheit von Loyalität und Pietät,] entspringt [diesem Glauben].¹⁶⁰

Die Ausrichtung der Lebensführung an diesem Prinzip sollte auf der Einsicht in das Ausmaß der “Gunst” 恩 (*on*) beruhen, die allen Japanern widerfährt. Während sie den Eltern in erster Linie das Leben, aber auch Fürsorge, Nahrung und Erziehung verdanken, schulden sie dem Kaiser zuallererst die Tatsache, als seine Untertanen geboren worden zu sein. “Das Volk”, erläuterte Kurt Meißner 1943 dem deutschsprachigen Leser, “verdankt seine Existenz dem Kaiserhause. Die göttlichen Vorfahren des regierenden Tennō haben das Land dem Volke gegeben und das Reich gegründet. Alles, was ein Japaner besitzt,

159 Vgl. Klaus KRACHT: *Das Kōdōkanki-jutsugi des Fujita Tōko (1806–1855). Ein Beitrag zum politischen Denken der Späten Mito-Schule*, Wiesbaden: Harrassowitz 1975: 55; TSURUMI 1970: 94; Klaus ANTONI: “Kokutai – Das ‘Nationalwesen’ als japanische Utopie”, in: ders.: *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*, München: Iudicium 1991: 42–43; Robert N. BELLAH: *Tokugawa Religion. The Values of Pre-Industrial Japan*, Glencoe, Ill.: Free Press & Falcon’s Wing Press 1957: 20–22.

160 「我が国家は血統団体なり。国民は同胞の血族なり。家は小なる国にして国は大なる家なり。之を聯結するの淵源は同一の血脉にして之を統一するの力は祖先崇拜の信向なり。人倫の大本は茲に發生す。」 HOZUMI Yatsuka 穂積八束: *Aikoku shin* 愛国心, Yao Shinsuke 1897 (*Kokumin kyōiku*): 16. Vgl. auch Richard MINEAR: *Japanese Tradition and Western Law. Emperor, State, and Law in the Thought of Hozumi Yatsuka*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1970: 74.

soll er nicht als sein persönliches Eigentum, sondern als ihm vom Tennō anvertrautes Gut betrachten.”¹⁶¹

Mit dem 1890 erlassenen “Kaiserlichen Edikt über die Erziehung” 教育ニ関スル敕語 (*Kyōiku ni kan suru chokugo*) wurde das Konzept des Familienstaats zum Fundament der Grundschulerziehung.¹⁶² Die seit 1903 zentral vom Kultusministerium herausgegebenen Schulbücher vermittelten insbesondere in den Fächern Landessprache und Moralkunde entsprechende Inhalte.¹⁶³ Eine weitere Stufe der Ausarbeitung erfuhr das “Kaiser-System” 天皇制 (*tennō sei*) mit den Erziehungsschriften “Grundprinzipien des Landeskörpers” 国体の本義 (*Kokutai no hongi*) und “Der Weg des Untertanen” 臣民の道 (*Shinmin no michi*), die 1937 bzw. 1941 erschienen.¹⁶⁴

Als kleinste Organisationseinheit des Familienstaats wurde nicht das Individuum, sondern das “Haus” 家 (*ie*) angesehen. Es handelte sich um eine konfuzianisch geprägte Vorstellung der Familie, die historisch gesehen vor allem

161 Kurt MEISSNER: “Japan’s Nationalgeist”, in: Martin SCHWIND (Hg.): *Japan von Deutschen gesehen*, Leipzig u. Berlin: B.G. Teubner 1943: 48.

162 Für den Text des Edikts siehe *Nihon kindai shisō taikēi* 日本近代思想大系, Bd. 6, Iwanami Shoten 1991 [im folgenden NKiST]: 383. Eine offizielle Übersetzung wurde 1931 vom japanischen Kultusministerium veröffentlicht. Vgl. *The Imperial Rescript on Education Translated into Chinese, English, French & German*, Tōkyō: The Department of Education 1931. Zit. nach Komao MURAKAMI: *Das japanische Erziehungswesen*. Hrsg. v. Japanisch-Deutschen Kultur-Institut, Tōkyō: Verlag Fuzambō 1934: 77. Eine weitere Übersetzung bietet Horst E. WITTIG (Hg.): *Pädagogik und Bildungspolitik Japans. Quellentexte und Dokumente vom Beginn der Tokugawa-Zeit bis zur Gegenwart*, München u. Basel: E. Reinhardt 1976: 90–91.

163 Harold J. WRAY: *Changes and Continuity in Japanese Images of the Kokutai and Attitudes and Roles Toward The Outside World*, Diss., University of Hawai‘i 1971: iii–vi. Vgl. die zeittypische Beurteilung in Carl v. WEEGMANN: *Die vaterländische Erziehung in der japanischen Volksschule. Tokuho und Shūshinsho*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Leipzig: Kommissionsverlag von Otto Harrassowitz 1935 (MOAG 28 D). Vgl. auch die folgende Veröffentlichung, die Übersetzungen der Texte für den Moralkunde-Unterricht in den kriegszeitlichen Grundschulen enthält. Robert K. HALL: *Shūshin. The Ethics of a Defeated Nation*, New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University 1949.

164 *Kokutai no hongi* wurde im März 1937 vom Kultusministerium veröffentlicht, um eine Grundlage für erzieherische Aktivitäten in Schule und Gesellschaft zu definieren. Der Text war von Gelehrten zusammengestellt worden, die unter der Leitung des “Büros für Weltanschauungs[fragen]” 思想局 (*Shisō Kyoku*) im Ministerium stand. Bis März 1943 vertrieben die Druckerei des Kabinetts und private Verlage nahezu zwei Millionen Exemplare. Vgl. “Editor’s Preface”, in: HALL 1974: 7 u. 10. *Shinmin no michi* ging auf eine Initiative Konoe Fumimaros zurück und wurde im August 1941 vom Kultusministerium herausgegeben. Die offizielle Übersetzung in das Englische findet sich im Anhang von: Otto D. TOLISCHUS: *Tokyo Record*, New York: Reynal u. Hitchcock 1943: 405–27.

in der Statusgruppe der Samurai Wirkung entfaltet hatte. Sie war durch die besondere Beachtung gekennzeichnet, welche die hierarchischen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern erfuhren. Zudem schenkte sie der dauerhaften Eingliederung des Hauses in den Zeitlauf große Aufmerksamkeit. In diesem Sinne wurden die Verehrung der Ahnen und die Weiterführung der Familie – wenn nötig durch Adoption – als zentrale Ziele angesehen. In der Meiji-Zeit eingeführte, privatrechtliche Bestimmungen zogen nach sich, daß dieses Modell der häuslichen Lebensgemeinschaft für die gesamte Gesellschaft verallgemeinert wurde.¹⁶⁵

Grundsätzlich wies das *ie*-System der weiblichen Bevölkerung eine auf das Private beschränkte Rolle zu. Das männliche Familienoberhaupt war für die Funktion des Hauses als Organisationseinheit des Staates verantwortlich. Er registrierte wichtige Ereignisse wie Geburt, Adoption, Heirat und Tod bei der Gemeinde und übte somit bedeutenden Einfluß auf die Familienmitglieder aus. Die militärischen Konflikte gegen China 1894–95 und gegen Rußland 1904–5 verdeutlichten jedoch die Notwendigkeit, die Mütter aktiv in die staatsbürgerliche und die militärische Ausbildung der heranwachsenden Nation einzubinden. Deshalb entwickelten Politiker und Pädagogen das konfuzianische und europäische Einflüsse verbindende Ideal einer „guten Ehefrau und klugen Mutter“ 良妻賢母 (*ryōsai kenbo*), dem in der schulischen und gesellschaftlichen Bildungsarbeit eine orientierende Funktion zukam.¹⁶⁶

Seit den 1930er Jahren definierten staatliche Einrichtungen die Kindererziehung verstärkt als öffentliche Aufgabe, und die weibliche Bevölkerung wurde zum Objekt ihrer Mobilisierungsbemühungen. Nachdem der Angriff auf Pearl Harbor den Beginn einer langfristigen Auseinandersetzung mit den Alliierten signalisiert hatte, wurden diese Kampagnen intensiviert. In diesem Zusam-

165 Michiko MAE u. Julia SCHMITZ: „Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die moderne Familie in Japan und Deutschland bis 1945“, *Japanstudien* 19 (2007): 52–55. Vgl. auch Margret NEUSS-KANEKO: *Familie und Gesellschaft in Japan. Von der Feudalzeit bis in die Gegenwart*, München: Beck 1990; MUTA Kazue 牟田和恵: *Senryaku to shite no kazoku. Kindai Nihon no kokumin kokka keisei to josei* 戦略としての家族. 近代日本の国民国家形成と女性, Shinyō Sha 1996; UENO Chizuko 上野千鶴子: *Kindai kazoku no seiritsu to shūen* 近代家族の成立と終焉, Iwanami Shoten 1994.

166 Carol GLUCK: *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1985: 188–89. Vgl. auch Sally HASTINGS u. Sharon NOLTE: „The Meiji State's Policy Toward Women, 1890–1910“, in: Gail Lee BERNSTEIN (Hg.): *Recreating Japanese Women*, Berkeley, Cal.: University of California Press 1991: 151–74; Kathleen UNO: „Womanhood, War, and Empire. Transmutations of 'Good Wife, Wise Mother' before 1931“, in: Barbara MOLONY u. dies. (Hg.): *Gendering Modern Japanese History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2005: 493–519.

menhang ist die erneute Aufwertung der gesellschaftliche Rolle japanischer Frauen als “Mütter des Militärstaates” 軍国の母 (*gunkoku no haha*) auffällig.¹⁶⁷

6.2 Die *Geschichte Großjapans*

Bereits im zweiten Erzählsegment wird dieses zentrale Symbol eingeführt. Es handelt sich um eines der bedeutendsten Werke der japanischen Historiographie, welches bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs das offizielle Geschichtsbild mitbestimmte.

Die Kompilation begann 1657 auf Anregung des Fürsten von Mito, Tokugawa Mitsukuni 徳川光圀 (1628–1700). An der Form chinesischer Dynastie-Geschichten orientiert und in klassischem Chinesisch verfaßt, behandelt das Geschichtswerk vornehmlich den Zeitraum von der mythischen Reichsgründung 660 v.u.Z. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Die Kompilation erfolgte unter den Gesichtspunkten, die Bedeutung der Tennō-Linie in der japanischen Geschichte zu definieren, die Kriterien für eine gute Regierung zu bestimmen sowie die Grundsätze “Große Verpflichtung” sowie “Name und Aufgabe” zu verbreiten.¹⁶⁸

In *Das Heer* wird die Erläuterung historischer Beispiele für diese Grundsätze als die wesentliche Intention der *Geschichte Großjapans* bezeichnet. Dabei steht die “Große Verpflichtung” für die Tugend, die Loyalität gegenüber dem Herrscher über private Interessen und Gefühle wie die “elterliche Liebe” 親 (*shin*, chin. *qin*) zu stellen.¹⁶⁹ Durch “Name und Aufgabe” ist die Vorstellung

167 MAE u. SCHMITZ 2007: 59–62. Vgl. auch HAYAKAWA Noriyo 早川紀代 (Hg.): *Gunkoku no onnatachi* 軍国の女たち, Yoshikawa Kōbun Kan 2005 (Sensō, bōryoku to josei; 2); KANŌ Mikiyo 加納実紀代: *Onnatachi no 'jūgo'* 女たちの「銃後」, Inpakuto Shuppan Kai 1995 (Chikuma Shobō 1987).

168 KRACHT 1975: 6–7; Herschel WEBB: “What is the ‘Dai Nihon Shi’?”, *Journal of Asian Studies* 19 (1959): 135. Vgl. auch Victor J. KOSCHMAN: *The Mito Ideology. Discourse, Reform and Insurrection in Late Tokugawa Japan, 1790–1864*, Berkeley, Cal. u.a.: University of California Press 1987; John S. BROWNLEE: *Japanese Historians and the National Myths, 1600–1945*, Vancouver, B.C.: University of British Columbia Press 1997.

169 Der *locus classicus* findet sich im “Kommentar des Zuo” 左伝 (*Zuo zhuan*, 5. bis 3. Jh. v.u.Z.). Die Stelle hebt lobend hervor, daß ein Minister der “Großen Verpflichtung” gefolgt sei, indem er unter Zurückstellung “elterlicher Zuneigung” seinen Sohn, der gegen den Herrscher rebellierte, der Bestrafung zuführte. Vgl. Klaus KRACHT: “‘Name’ (mei) und ‘Anteil’ (bun) im politischen Denken der späten Mito-Schule. Das Seimeiron des Fujita Yūkoku”, *Oriens Extremus* 23 (1976): 94.

bestimmt, daß jedes Individuum in der Befolgung der Großen Verpflichtung an die in seinem Namen zum Ausdruck kommende Stellung im gesellschaftlichen Ordnungsgefüge gebunden ist. Die gesellschaftliche Relevanz der Großen Verpflichtung besteht demnach in erster Linie darin, daß die Träger der Namen “Untertan”, “Vater”, “Mutter” oder “Sohn” den mit diesen Bezeichnungen einhergehenden Rollen gerecht werden.¹⁷⁰

6.3 Die Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten

Das zweite Symbol, auf welches *Das Heer* regelmäßig zurückkommt, die “Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten des Heeres und der Marine”¹⁷¹, ist mit der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht 国民皆兵 (*kokumin kaihei*) verbunden, die als gesellschaftlich weitreichendste Reform der frühen Meiji-Zeit bezeichnet wurde.¹⁷² Die Wehrpflicht brachte das Ende der gesellschaftlichen Privilegien der Samurai, die an ihre Rolle als Landesverteidiger gebunden waren. Sie setzte die Staatsbürger in eine unmittelbare Loyalitätsbeziehung zum Thron. Wie allerdings die “Satsuma-Rebellion”¹⁷³ und kleinere Erhebungen zeigten, war die Loyalität gegenüber dem obersten Dienstherrn nicht selbstverständlich. Für den jungen Staat war es deshalb lebensnotwendig, politische Interessenvereinigungen am Zugriff auf das mächtigste Organ

170 Ebenda: 95–97.

171 陸・海軍軍人ニ賜ワリタル勅諭 (*Riku-Kaigun gunjin ni tamawaritaru chokuyu*, 4. Januar 1882). Für den Text vgl. etwa “Gunjin chokuyu” 軍人勅諭, NKiST, Bd. 4: 172–77. Eine auszugsweise Übersetzung findet sich in Tsunoda, Ryūsaku u.a. (Hg.): *Sources of Japanese Tradition*, Bd. 2, New York: Columbia University Press 1964: 194–95.

172 Vgl. Thomas R. H. HAVENS: *Nishi Amane and Modern Japanese Thought*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1970: 191. Das Wehrpflichtgesetz (徴兵令 *chōhei rei*) wurde 1873 auf Betreiben des damaligen Kriegsministers Yamagata Aritomo erlassen. Prinzipiell verpflichtete es die männliche Bevölkerung zu drei Jahren Dienst ab dem vollendeten zwanzigsten Lebensjahr. Ausnahmeregelungen und der nur langsam wachsende Personalbedarf der Streitkräfte bewirkten allerdings, daß noch weit in das 20. Jahrhundert hinein nur ein Bruchteil der Wehrpflichtigen einberufen wurde. Vgl. Gerhard KREBS: “Das Kaiserliche Militär. Aufstieg und Ende”, in: Eberhard MAUL (Hg.): *Militärmacht Japan? Sicherheitspolitik und Streitkräfte*, München: Iudicium 1991: 24. John F. EMBREE führt an, daß in der Mitte der 1930er Jahre rund ein Drittel der Wehrpflichtigen die Musterung bestand. Vgl. EMBREE 1964: 196.

173 Auch “Südwest-Krieg” 西南戦争 (*Seinan sensō*, 1877): Erhebung von Gegnern der Meiji-Reformen, die sich um ehemalige Vasallen des Fürstentums Satsuma und ihren Anführer Saigō Takamori scharten. Die mehrmonatigen Kämpfe erwiesen die Überlegenheit des jungen Wehrpflichtigenheeres, das die ehemaligen Landesverteidiger vernichtend schlug.

zu hindern, das er sich geschaffen hatte. Im Rahmen einer Reihe von Maßnahmen zur Steigerung der Zuverlässigkeit des Militärs setzte das Edikt bei der Erziehung an.¹⁷⁴

Der Text gibt in erster Linie die politischen Vorstellungen von Yamagata Aritomo wieder. Ihr Kern bestand in der Forderung, die Einführung der Wehrpflicht mit der gesellschaftlichen Verbeitung des Dienstethos der Samurai zu verbinden.¹⁷⁵

Die Weisungen nahmen im Verlauf der Heeresgeschichte grundlegende Bedeutung für die “geistige Erziehung” 精神教育 (*seishin kyōiku*) der Truppen an. Da die militärischen Erfolge der Jahre 1894–95, 1904–5, 1914–18 und 1931 weniger der militärischen als vielmehr der besonderen mentalen Schulung zugesprochen wurden, kam ihnen ein geradezu religiöser Charakter zu.¹⁷⁶ Der Inhalt des Edikts wurde bereits in der Grundschule als Lehre bezeichnet, die im Alltag zu beachten sei.¹⁷⁷ Mit dem Antritt des Wehrdienstes wurden

174 TSURUMI 1970: 84–85. Tsurumi führt den Erlaß auch auf die Versuche der “Bewegung für Freiheit und Volksrechte” zurück, die Verteidigung der Bürgerrechte als die eigentliche Pflicht des Militärs zu definieren. Vgl. ebenda: 123.

175 TSUNODA 1964: Bd. 2: 194–95. In den vier Jahre zuvor herausgegebenen “Ermahnungen der Soldaten” 軍人訓戒 (*Gunjin kunkai*) kommt diese Vorstellung deutlich zum Ausdruck. Vgl.: “Seit der Restauration setzte glücklicherweise eine aufgeklärte Politik ein, und jedermann kann nun ungeachtet seines Standes in das Militär eintreten. Für die drei Stände [der Bauern, Handwerker und Händler] stellt dies eine außerordentliche Gnade dar. Die heutigen Soldaten sind zweifelsohne Krieger (*bushi*), auch wenn [ihr Status] nicht erblich ist. Selbstredend sollen sie sich deshalb Loyalität und Mut zum Ziel setzen, wie es die Gepflogenheit des Kriegerstandes war.” 「維新以来幸ニ開明ノ治ニ逢ヒ、何種ノ人民ニ拘ハラズ軍籍ニ列スルヲ得ルニ至リタルハ、三民ニ在テモ慶幸ノ至リナリ。而シテ今ノ軍人タル者ハ縦ヒ世襲ナラズトモ武士タルニ相違ナシ。サレバ武門ノ習ヒニテ忠勇ヲ宗トスベキハ言フ迄モ無キ事ナリ。」 Vgl. NKiST, Bd. 4: 164.

176 So bemerkte das Heeresministerium: “Im Kaiserlichen Edikt an die Krieger sind der große Geist und das große Ideal des Kaiserlichen Heeres erklärt, und es ist klar gemacht, wo sich die Kommandogewalt findet und was die wirkliche Bedeutung der Gründung unseres Heeres ist. Besonders ist der grundlegende Weg, den die Krieger gehen müssen, aufs eingehendste gezeigt. Unsere Krieger sollen sich daher dieses Edikt als eine heilige Schrift für alle Zeitalter zu Herzen nehmen.” Vgl. PRESSESTELLE DES KAISERLICH JAPANISCHEN KRIEGSMINISTERIUMS: *Pflege des Soldatengeistes in der Kaiserlich Japanischen Wehrmacht*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Leipzig: Kommissionsverlag von Otto Harrassowitz 1939 (MOAG 28 H): 4.

177 Ein Lesebuch für die sechste Stufe der Grundschule forderte nach der Erläuterung des Inhalts der Weisungen, daß sie bereits im alltäglichen und nicht erst im militärischen Leben zu befolgen seien. Vgl. *Nihon kyōkasho taikai. Kindai hen* 日本教科書大系. 近代編, Bd. 7: 258. Die Pressestelle des Heeresministeriums bemerkte 1939, daß es sich um eine

die Abschriften der fünf Lehrsätze allgegenwärtig. Das Rezitieren zählte zur täglichen Routine. Soldaten waren angehalten, das Edikt jeden Morgen zehn Minuten lang still zu studieren. Mehrmals jährlich wurde der gesamte Text in feierlichem Rahmen verlesen.¹⁷⁸

Inhaltlich setzen die Weisungen mit einem Abriß des offiziellen Geschichtsbilds des Götterlandes Japan ein, wobei hervorgehoben wird, daß die Einsicht der Untertanen in die Große Verpflichtung von entscheidender Bedeutung für das Gelingen der Meiji-Restauration war. Im Anschluß an die Bekräftigung, daß die Streitkräfte unter dem unmittelbaren Oberbefehl des Kaisers stehen, werden fünf Tugenden erläutert, welche die soldatische Pflichterfüllung bestimmen sollen:

“die [unabhängig vom politischen Standpunkt, bis zum Einsatz des Lebens befolgte] Loyalität” 忠節 (*chūsetsu*).

“der Anstand [im Umgang mit Vorgesetzten und Untergebenen]” 礼儀 (*reigi*).

“die [überlegte und sittlich bestimmte] Tapferkeit” 武勇 (*buyū*).

“die Vertrauenswürdigkeit und Rechtschaffenheit [in der Erfüllung der öffentlichen Pflichten]” 信義 (*shingi*).

“die Schlichtheit [der Lebensführung]” 質素 (*shisso*).

Nach der Erläuterung der fünf Grundsätze mahnt der letzte Abschnitt, daß ein “wahrhaftiges Herz” 誠心 (*magokoro*) den Schlüssel zu ihrer Umsetzung in die Praxis darstelle. Ohne diese Tugend seien auch wohlmeinende Worte und Taten von geringem Nutzen. “Wahrhaftigkeit” 誠 (*makoto*) im Herzen jedoch, befähige dazu, jede Aufgabe zu bewältigen. Während die fünf Weisungen den Geist des Heeres darstellten, sei diese Haltung als der Geist der fünf Weisungen anzusehen.¹⁷⁹

6.4 Wahrhaftigkeit

Der Begriff “Wahrhaftigkeit” 誠 (*cheng*) erscheint in grundlegenden Texten des chinesischen Konfuzianismus. Systematische Bedeutung besitzt er unter

“Nationalmoral” handele, “die sowohl von den Kriegern als auch vom ganzen Volke allgemein zu Herzen genommen werden muß.” Vgl. PRESSESTELLE DES KAISERLICH JAPANISCHEN KRIEGSMINISTERIUMS: 1939: 5–6.

178 LORY 1943: 53; TSURUMI 1986: 27.

179 NKiST, Bd. 4: 176.

anderem in der Schrift “Mitte und Maß” 中庸 (*Zhong yong*, japan. *Chū yō*).¹⁸⁰ Der *locus classicus* verdeutlicht, daß *cheng* als Kardinaltugend zu verstehen ist, auf der die Lehre des Konfuzius basiert:

Konfuzius sagte: “Wahrhaftigkeit” ist der Weg des Himmels, die Erlangung der “Wahrhaftigkeit” ist der Weg des Menschen. Wer “Wahrhaftigkeit” besitzt, erlangt das Rechte ohne Anstrengung, erwirbt Erkenntnis, ohne zu denken, und findet leicht und natürlich seine Mitte im Weg. Er ist ein Heiliger. Wer nach Wahrheit strebt und das Gute wählt, hält an [der Wahrhaftigkeit] fest. Das erfordert umfangreiches Lernen, kritisches Untersuchen, sorgfältiges Nachsinnen, klares Unterscheiden und ernstes Tun!¹⁸¹

Makoto, die japanische Lesung des angeführten Schriftzeichens, weist Bezüge zu den Ausdrücken *ma* (真 “wahr”) und *koto* (言 “Wort/e” bzw. 事 “Ding/e”, “Angelegenheit/en”) auf.¹⁸² Das Wort kommt bereits in frühen Schriften – unter anderem in den 720 vollendeten “Japanischen Annalen” 日本書紀 – vor und bezeichnet “Wahrheit”, “Wahrhaftigkeit” bzw. authentische Wirkung in der Dichtung.¹⁸³

In der Tokugawa-Zeit nahm *makoto* für verschiedene Denkschulen eine besondere Bedeutung an. Als Vertreter der “Schule der alten [Wort]bedeutungen” 古義学 (*Kogigaku*), welche von neokonfuzianischen Deutungen Abstand nahm und sich dem Studium der alten Schriften zuwandte, sah Itō Jinsai in der Wahrhaftigkeit den zentralen Wert menschlicher Lebensführung.¹⁸⁴

180 Der Text wird Zi-Si 子思, einem Enkel des Konfuzius (trad. 483–402 v.u.Z.), zugeschrieben. Für eine Übersetzung in das Englische vgl. James LEGGE: “The Doctrine of the Mean”, *The Chinese Classics. With a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes*, Bd. 1, Taipei: SMC Publishing 1994 (Reprint, third edition, Shanghai: Oxford University Press 1935): 382–434. Zum japanischen Begriff *makoto* vgl. Johannes LAUBE: “Zur Bedeutungsgeschichte des konfuzianistischen Begriffs ‘makoto’ (‘Wahrhaftigkeit’)”, in: Helga WORMIT (Hg.): *Fernöstliche Kultur. Wolf Haenisch zugeeignet von seinem Marburger Studienkreis*, Marburg: Elwert 1975: 100–57; Gerhard BIERWIRTH: *Makoto und Aufrichtigkeit. Eine Begriffs- und Diskursgeschichte*, München: Iudicium 2009.

181 Vgl. Wolfgang BAUER: *China und die Hoffnung auf Glück*, München: Hanser 1971: 294.

182 Um das Wort wiederzugeben, werden alternativ insbesondere die Schriftzeichen 真, 信 und 実 verwendet.

183 So im Vorwort zum *Kokin waka shū* 古今和歌集 (“Sammlung japanischer Lieder aus alter und neuer [Zeit]”, 905 bis um 914). Vgl. *Kokin wakashū. The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Translated by Helen Craig McCullough, Stanford, Cal.: Stanford University Press 1985: 7.

184 Vgl. das Kapitel “Wahrhaftigkeit” 誠 (*sei*) in seinem Werk “Die Bedeutung der Wörter im Japonica Humboldtiana 12 (2008)

Im Kontext der “Landesstudien” 国学 (*Kokugaku*) erfuhr das “wahrhaftige”, “aufrichtige Herz” 真心 (*magokoro*) bedeutende Aufmerksamkeit. Mit diesem Ausdruck bezeichneten Gelehrte wie Motoori Norinaga das ursprüngliche Wesen der Bevölkerung Japans vor der “Verfälschung” durch konfuzianische und buddhistische Lehren. Zu diesem “natürlichen” Zustand wollten sie zurückweisen.¹⁸⁵

Wie Irmela Hijiya-Kirschner am Beispiel der modernen Literatur verdeutlicht hat, entwickelte *makoto* sich in der Folge zu einem “Denk- und Handlungsmuster prägende[n] Prinzip in der japanischen Kultur”. Zu den Forderungen dieses Prinzips erläutert sie:

‘Reinheit’ der Motivation, wie sie das Makoto-Prinzip verlangt, besteht in selbstloser Hingabe an eine nicht um des eigenen Vorteils willen betriebene Sache. Auch wenn sich das gesetzte Ziel als unerreichbar und das eigene Bemühen von seinem Ergebnis her als sinnlos erweisen sollte – sein Sinn liegt in dem ‘reinen’ Motiv und wird durch das als äußerlich begriffene Scheitern nicht in Frage gestellt.¹⁸⁶

Auf einen anderen Aspekt hat Kurt Singer hingewiesen. Ihm zufolge beschreibt diese spezifische Form von Wahrhaftigkeit “eine ungeschliffene Ganzheit der Natur, die gern starken instinktiven Impulsen folgt, ohne Maß und Ziel ist und die Regeln von *ri*, Zeremonie und Höflichkeit, über den Haufen wirft.”¹⁸⁷

6.5 Der selbstlose Tod

Die letzte Konsequenz, der Höhepunkt des aufrichtigen Diensts für Kaiser und Reich besteht im Opfer des Lebens. Sowohl die Kaiserlichen Weisungen

[Lun] yu und Meng[zi]” *Gomō jigi* 語孟字義. Eine Übersetzung in das Englische bietet John Allen TUCKER: *Itō Jinsai’s Gomō jigi and the Philosophical Definition of Early Modern Japan*, Leiden u.a.: Brill 1998 (Brill’s Japanese Studies Library; 7): 173–76.

185 Vgl. Shigeru MATSUMOTO: *Motoori Norinaga, 1730–1801*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1970: 102. Weitere Beispiele für die Bedeutung, welche dem Wert Aufrichtigkeit in der Geistes- und Literaturgeschichte der Tokugawa-Zeit beigemessen wurde, liefert BIERWIRTH 2009.

186 Irmela HIJYA-KIRSCHNER: *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung Shishōsetsu in der modernen japanischen Literatur*, Wiesbaden: Steiner 1981: 240. Zahlreiche Illustrationen dieses Phänomens liefert Ivan MORRIS: *Samurai oder von der Würde des Scheiterns. Tragische Helden in der Geschichte Japans*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989.

187 SINGER 1991: 115.

an die Soldaten als auch das Erziehungsedikt forderten die Bereitschaft zum Tod.¹⁸⁸ Entsprechende Lesestücke zählten laut Irokawa Daikichi zu den Höhepunkten des Grundschuljahres.¹⁸⁹ Eine Passage aus dem Text “Mutter eines Matrosen”, der während des Kriegs gegen China (1894–95) handelt, soll ihren Inhalt verdeutlichen:

Ich bedauere zutiefst, daß Du weder an der Schlacht von Pungdo teilgenommen noch Dich beim Angriff auf Weihaiwei in irgendeiner Weise ausgezeichnet hast, wie Du berichtest. Wofür bist Du denn ins Feld gezogen? Doch wohl um unter Einsatz Deines Lebens die Wohltaten des Fürsten zu vergelten. Die Leute im Dorf erweisen mir von früh bis spät allerlei Gefälligkeiten und sind so gütig zu bemerken: “Da Ihr einziger Sohn für unser Land ins Feld gezogen ist, benötigen Sie sicherlich dann und wann Hilfe. Was es auch sei, lassen Sie es uns nur wissen!” Jedesmal wenn ich eines ihrer Gesichter sehe, erinnere ich mich Deiner Feigheit, und es will mir vor Scham das Herz zerbrechen. Tag für Tag suche ich den Schrein des [Kriegsgottes] Hachiman auf, um zu beten, daß Du eine großartige Tat vollbringen mögest.¹⁹⁰

Tatsächlich wurde der Tod höher bewertet als die militärische Leistung. Die Ehrung der Gefallenen war Gegenstand eines eigenständigen Kults, der auf den “Schrein des friedlichen Landes” in unmittelbarer Nähe des kaiserlichen Palastes zentriert war. Die Aufnahme der “Heldenseelen” 英霊 (*eirei*)¹⁹¹ in den Schrein, der ursprünglich 1869 als Gedenkstätte für die in den beiden

188 Die betreffende Stelle im Erziehungsedikt lautet: “Sollte es je sich nötig erweisen, so opfert euch tapfer für das Land auf!” 「一旦緩急アレハ義勇公ニ奉シ」 Vgl. MURAKAMI 1934: 77 u. NKiST, Bd. 6: 383. Die Kaiserlichen Weisungen führen an: “Bedenket, daß die Pflicht schwerer wiegt als ein Gebirge, während der Tod leichter ist als die Feder einer Wildgans” 「義は山嶽よりも重く、死は鴻毛よりも軽しと覚悟せよ」 Vgl. NKiST, Bd. 4: 174.

189 Daikichi IROKAWA: *The Culture of the Meiji Period*. Translation edited by Marius B. Jansen, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1985: 305.

190 「聞けば、そなたは豊島の戦にも出ず、又八月十日の威海衛攻撃とやらにもかくべつの働なかりきとのこと、母は如何にも残念に思ひ候。何の為にいくさには御出でなされ候ぞ。一命をすてて君に報ゆる為には候はずや。村の方々は朝に夕に色々とやさしく御世話下され、『一人の子が国家の為にいくさに出でし事なれば、定めて不自由なる事もあらん。何にてもゑんりよなく言へ。』と親切におほせ下され候。母は其の方々の顔を見る毎に、そなたのふかひなきことが思ひ出されて、此の胸は張りさくるばかりにて候。八幡様に日参いたし候も、そなたがあつばれなるてがらをたて候様との心願に候。」 Vgl. NKT, Bd. 7: 150. Für eine Übersetzung des gesamten Stücks in das Englische vgl. IROKAWA 1985: 305–6.

191 “Überragende, vortreffliche Seele”, eine honorative Bezeichnung für die Seelen der Gefallenen.

Jahrzehnten vor der Meiji-Restauration Gefallenen eingerichtet worden war, bedeutete die Erhebung zur Gottheit. Die Seele wurde vom Ahnen der Familie zur Schutzgottheit des Landes erhoben, der nun die Verehrung nicht nur der gesamten Bevölkerung, sondern auch des Tennō zuteil wurde.¹⁹²

7. Die Identität von Nation und Heer Zur Argumentationsstruktur

Die erklärte Absicht des Films besteht darin, die Zuschauer von der Übereinstimmung des „Geistes des Volkes“ mit dem „Geist des Heeres“ zu überzeugen, und dazu anzuregen, ihre Lebensführung an diesem Ideal auszurichten. Zu diesem Zweck stellen die rund dreißig Segmente der Erzählung Episoden aus dem Leben der Takagi vor, welche das Volk repräsentieren. Sie sind ohne Rückblenden und bedeutendere Nebenstränge chronologisch angeordnet und verknüpfen die Geschichte der Familie mit zentralen Ereignissen der Heerstradition. Einzelne Erzählsegmente thematisieren konkrete Handlungsmotivationen, welche den Geist des Heeres ausmachen. Die Argumentation arbeitet Gegensatzpaare heraus, wobei Treue zu einem Fürsten und Loyalität gegenüber dem Kaiser, persönliche Gefühle und Große Verpflichtung, Unkenntnis und Verständnis der gesellschaftlichen Aufgabe, Unachtsamkeit und Aufrichtigkeit, unpatriotische Haltung und japanischer Geist, Furcht vor dem Tod und Opfer des Lebens hervorstechen. In allen Fällen soll die ausschließliche Gültigkeit eines Verhaltensmusters nachgewiesen werden.

Wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen, ergibt sich insgesamt eine Entwicklungsgeschichte, welche den Fortschritt der Familie über drei Generationen von der Entstehung nationalen Bewußtseins bis zum Opfer des Lebens für Kaiser und Reich nachzeichnet. Die Verzögerungen, unerwarteten Wendungen und Rückfälle in diesem Zusammenhang bilden den Spannungsbogen der Handlung.

Eingangs werden die japanischen Inseln am Ende der Tokugawa-Zeit im Zustand der nationalen Krise gezeigt. Dem inneren Chaos – die Fürstentümer und das Shogunat bekriegen sich – entspricht die Bedrohung von außen. Die europäischen Mächte lauern auf eine Gelegenheit, ihre Kolonialreiche auszuweiten.

192 Helen HARDACRE: *Shintō and the State, 1868–1988*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1989: 90. Vgl. auch Klaus ANTONI: „Yasukuni und der ‘Schlimme Tod des Kriegers’“, in: ders. 1991: 160–63; Ernst LOKOWANDT 1978: 96–100.

Um die Ordnung im Inneren des Landes und in den Beziehungen zur Außenwelt wiederherzustellen, müssen die Große Verpflichtung und die gesellschaftlichen Aufgaben des Volks neu ausgerichtet werden. Den künftigen Weg weist der junge Tomonojō bzw. seine Begeisterung für die aus allen Statusgruppen zusammengesetzten Truppen des Fürstentums Chōshū, welche für die Verehrung des Kaisers kämpfen. Die Berechtigung seines jugendlichen Eifers wird durch den Samurai Takeuchi unterstrichen. Er legt gleichsam das ‘Buch der Geschichte’ von einem dem Untergang geweihten Stand in die Hände der Bevölkerung und appelliert an die kommenden Generationen, dem Reich gegenüber loyal zu sein.

Nahezu dreißig Jahre später, kurz nach dem Ende des siegreichen Kriegs gegen China 1895, nähern die Takagi sich dem Idealbild bukefizierter Staatsbürger. Sie sind Untertanen, die den Verhaltenskodex der ehemaligen Landesverteidiger für sich verallgemeinert haben.¹⁹³ Tomonojō betreibt das Studium der *Geschichte Großjapans*, verehrt den Text der *Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten* und verfolgt den Aufstieg des japanischen Heeres mit leidenschaftlichem Interesse. Schmerzlich empfindet er, daß seine Lebenskraft in einem Pfandleihhaus vergeudet wurde. Er wünscht sich sehnlichst, der Sohn Tomohiko möge an seiner statt ein tapferer Soldat werden und so die Gnade des Himmlischen Erhabenen vergelten. Auch aus Zweifeln, ob er seiner gesellschaftlichen Aufgabe gerecht geworden ist, beschließt er nach der Intervention der drei Mächte spontan, in die Hauptstadt zu fahren, um der Empörung der Bevölkerung bei der Regierung Gehör zu verschaffen. Erst auf dem Sterbebett erkennt er, daß er einem persönlichen Gefühl gefolgt ist, anstatt dem Kaiser unbedingten Gehorsam zu leisten.¹⁹⁴

Tomohiko folgt dem Wunsch seines Vaters und wird Offizier des Heeres. Nachdem chronische Krankheit zu seinem Scheitern als Soldat führt, orientiert er sich weiterhin an militärischen Verhaltensnormen. Wie seine Mutter Setsu in einer Szene des Drehbuchs treffend bemerkt, hat er den alten Ladenvorhang des Pfandleihhauses mit den Kaiserlichen Weisungen vertauscht.¹⁹⁵

Die besondere Wahrhaftigkeit, mit der Tomohiko den Geist des Heeres im täglichen Leben zu verwirklichen sucht, provoziert zahlreiche Konflikte mit

193 Zur Entwicklung der Idee des Samurai-Untertanen im Zusammenhang mit der Nationsbildung im modernen Japan vgl. Klaus KRACHT: “Antimodernismus als Wegbereiter der Moderne. Einige Anmerkungen zur Dialektik feudalistischen Reformdenkens im Japan der ausgehenden Tokugawa-Zeit”, *BJOAF* 1 (1978): 300.

194 Vgl. 5.8.

195 Vgl. IKEDA 1958: 173.

der Umwelt. Sowohl die Auseinandersetzung mit dem Gläubiger Komatsuya als auch die heftigen Meinungsverschiedenheiten mit seinem späteren Arbeitgeber, dem Stahlfabrikanten Sakuragi, beruhen auf der kompromißlosen Art und Weise, wie Tomohiko für die Sache des Vaterlands eintritt. Seine Aufrichtigkeit verursacht Gefühlsausbrüche, die mitunter so stark sind, daß er die unmittelbare Umgebung vergißt, was zu slapstickartigen Situationen führt. Als es nach der Rede über die Mongoleninvasionen, wodurch Tomohiko die Überlegenheit des japanischen Geists zu vermitteln suchte, zum Streit mit Sakuragi kommt, bricht er wutentbrannt das Gespräch ab. Erst beim Verlassen des Raums bemerkt er, daß er versehentlich den falschen Hut mitgenommen hat. Später erfährt Tomohiko telefonisch, daß sein Sohn an die Front versetzt wird. Er ist außer sich vor Freude und hängt den Hörer auf die Gabel, ohne das Gespräch mit seiner Frau zu beenden.¹⁹⁶

Während der ausschließlich an geschäftlichen Fragen interessierte Pfandleiher Komatsuya (小松屋 “Kleinkiefer”) die Konfliktbereitschaft des ehemaligen Hauptmanns schlicht als Unverschämtheit interpretiert, kann der Patriot Sakuragi (桜木 “Kirschbaum”) sich der Persönlichkeit Tomohikos nicht entziehen. Selbst nach der zweiten Auseinandersetzung bittet er reumütig um Vergebung, obwohl seine Gesinnung als Japaner angezweifelt wurde.¹⁹⁷

Die aufrichtige Erfüllung der Aufgaben als Kind der Familie und des Landes ist das höchste Gut, welches die Erziehung im Hause Takagi vermitteln will. Auch deshalb macht Waka ihrem Sohn so heftige Vorwürfe, als er auf das Lesebuch der Landessprache tritt.¹⁹⁸ Die strenge Führung durch die Mutter soll den zarten Shintarō befähigen, das Versagen des Vaters wieder gutzumachen.

Als Shintarō sich nach langen Jahren der elterlichen Sorge als tauglich erweist, sieht Tomohiko die Lösung des zentralen Problems seines Lebens in greifbare Nähe gerückt. Am Abend nach der Feier zum Dienstantritt des Sohnes singt er seit langer Zeit zum ersten Mal die alte Weise der Vasallen des Fürstentums Kuroda. Waka faltet die Kleidung, die der Sohn als Gehilfe im Dienst des Familiengeschäfts getragen hat – in einem Lebensstadium, das er nun hinter sich gelassen hat. Mit dem Lied gibt Tomohiko zu erkennen, was sein Verhalten bis zu diesem Zeitpunkt bestimmt hat. Denn der Text wirft die

196 Vgl. 5.23 u. 5.26.

197 Vgl. 5.26.

198 Vgl. 5.16.

Frage auf, wie ein Krieger dem Reich zu dienen habe, und liefert die Antwort, daß er sein “wahrhaftiges Herz” für Fürst und Vater einsetzen solle.¹⁹⁹

Anschließend tauschen die Eltern ihre Erleichterung darüber aus, daß ihren Bemühungen Erfolg beschieden war. Das Ehepaar hat die Gnade des Kaisers, ihnen einen Sohn zu schenken, vergolten, indem es einen jungen Mann aufgezogen hat, der als Soldat dienen kann. “Weil Jungen [einer Familie] vom Sohn des Himmels anvertraut sind”, erläutert Waka, “hat man keine ruhige Minute, bis man sie zurückgibt.”²⁰⁰

Als die Takagi vor dem Auszug Shintarōs an die Front noch einmal zusammenkommen, verdeutlicht Tomohiko, daß er von seinem Sohn nichts weniger als das Opfer des Lebens erwartet. Die letzten Worte, die er Shintarō auf den Weg mitgibt, erläutern die geistige Haltung, in welcher der Tod zu suchen ist:

Da Krieg herrscht, ist Sterben etwas Selbstverständliches. Aber es reicht nicht aus, einfach zu sterben. Es gilt, sich für die verehrten fünf Lehren zu opfern ... Deshalb die unverschämte Denkweise, durch den Tod seinen Namen für die Nachwelt hinterlassen zu wollen, unbedingt vermeiden! Man muß seinen Namen auslöschen, das Selbst entleeren und es dem Großen Fürsten untertänigst darbringen. Andernfalls hat man als Soldat versagt!²⁰¹

Die Erläuterungen des Vaters verdeutlichen die Entwicklung, welche die Takagi bzw. das Volk durchlaufen haben, seit ihnen in der ausgehenden Tokugawa-Zeit das Buch der Geschichte vom Stand der Samurai überreicht wurde. Während die Familie anfangs noch hektisch vor den kaisertreuen Truppen aus Chōshū flüchtete, sieht sie es nun als Lebenszweck an, ihre Mitglieder auf die Erfüllung der Großen Verpflichtung vorzubereiten. Die Wendung “Alle im Volk sind Soldaten” 国民皆兵 (*kokumin kaihei*), welche in der Meiji-Zeit geprägt wurde, um den Gedanken der allgemeinen Wehrpflicht wiederzugeben, hat somit im Verlauf der Argumentation eine wörtliche Bedeutung angenommen, welche Frauen und Kinder einschließt.

Vom letzten Teil des Films dürften die meisten Zuschauer einen umjubelten Auszug des Sohns an die Front erwarten. Diese Erwartungen durchkreuzt *Das*

199 Vgl. 5.21.

200 「男の子は天子様からの預かりもんじゃけん、お返しするまでははらはらしめず」 Vgl. ebd.

201 「戦争だから、死ぬちゆうことは、こら当りまえのことだが、ただ死ぬだけじゃいかん。五箇条のお教えに殉ぜにや ... それだから、死んでおのが名を残そうなどという、小癪な考え方いかんぞ。名を殺し己を空しうして、ひたすら大君に捧げたてまつらなきゃ兵隊としての甲斐はなかんぞ。」 Vgl. 5.27.

Heer, indem die Person der Mutter überraschend in den Mittelpunkt rückt. Überdies weist ihr Verhalten Widersprüche zu dem Bild auf, das die vorangegangenen Erzählsegmente von ihr gezeichnet haben.

Am treffendsten können diese Widersprüche als Konflikt zwischen der Großen Verpflichtung und der elterlichen Liebe dargestellt werden. Bis zu diesem Punkt handelten die Protagonisten nahezu ausschließlich im Sinne des Reiches. Waka bildet hier keine Ausnahme. Eventuelle Zweifel, ob sie sich auch emotional mit ihrem Verhalten identifiziere, zerstreut sie durch ihre Selbstdarstellung vor der Familie und der Nachbarschaft. Am Abend nach dem Dienstantritt Shintarōs wirkt sie nicht annähernd so gelöst wie ihr Ehemann. Zur Erläuterung führt sie jedoch an, wie schwer die Pflicht auf ihr gelastet habe.²⁰²

Am Abend des letzten gemeinsamen Mahls übernimmt der Vater wiederum die Rolle des Redenden. Waka dagegen ist auffällig ruhig. Sie hat ihr munteres Wesen verloren, wirkt erschöpft und sucht keinen Blickkontakt. Nicht allein weil sie zu weinen beginnt, als der Vater dem Sohn erläutert, in welcher Haltung es zu sterben gelte, sondern auch weil sie sich weigert, an der Verabschiedung der Soldaten teilzunehmen, kann geschlossen werden, daß Waka die Liebe für Shintarō nur schwer unterdrücken kann. Auf die Frage der Nachbarin antwortet sie indes, daß ihre Pflicht bereits vollkommen erfüllt sei. Der Sohn sei dem Kaiser übergeben. Es bleibe nichts, was sie noch bewirken könne.²⁰³

Trotz dieser Erläuterung erscheint ihr Rückzug in das Heim nicht schlüssig, da vorangegangene Situationen ein anderes Muster eingeführt haben. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang das "Brücken-Segment". Der Sprung des ängstlichen Sohnes von der Brücke kann als Versuch, das Versagen des Vaters gutzumachen, und gleichzeitig als Schritt auf dem Weg zum Soldaten verstanden werden. Die Einheit von Pietät gegenüber den Eltern und Loyalität gegenüber dem Kaiser wird auf eindrucksvolle Weise demonstriert. Wichtiger ist hier allerdings die Reaktion der Eltern. Nach einem Moment der Besorgnis lehnen sie stolz über das Brückengeländer und lächeln ihrem Sohn zu.²⁰⁴

Im Sinne der Großen Verpflichtung wäre es denn auch Wakas Aufgabe, gleich der übrigen Bevölkerung jubelnd am Auszug des Regiments teilzunehmen. Zwar besinnt sie sich, als sie die Trompetenklänge vernimmt und ihr

202 Vgl. 5.21.

203 Vgl. 5.28.

204 Vgl. 5.15.

Blick das Behältnis der *Geschichte Großjapans* und die Abschrift der *Kaiserlichen Weisungen an die Soldaten* streift. Im weiteren Verlauf der Handlung entsteht jedoch der Eindruck, als sei ihr Verhalten ausschließlich von der elterlichen Liebe bestimmt. Sie eilt verzweifelt zur Straße der Parade und sucht nach ihrem Sohn.

Diese Demonstration elterlicher Liebe ist keine isolierte Erscheinung in *Das Heer*. Als Sakuragi erfährt, daß die Einheit seines Sohnes an einem verlustreichen Sturmangriff beteiligt war, drängt er mit größter Besorgnis darauf, mehr zu erfahren. Doch seine angesichts der Sache des Vaterlands ungebührliche Sorge um das Leben des Sohns wird sofort richtiggestellt. Der Stahlfabrikant sieht seinen Fehler ein und entschuldigt sich.

Im Gegensatz dazu wird Wakas “selbstvergessenenes, ja fast wahnsinniges”²⁰⁵ Drängen durch die Menschenmenge auf der Suche nach Shintarō nicht gewertet. Bereits das im Drehbuch vorgesehene Lächeln in der letzten Einstellung²⁰⁶ hätte andere Wirkungsmöglichkeiten eröffnet. Demgegenüber faltet die besorgte, trauernde Mutter die Hände zum Gebet. Es bleibt offen, ob sie tatsächlich um Kriegsglück für den Sohn bittet, wie der Regisseur während der Dreharbeiten nahelegte.²⁰⁷

Der Bruch in der argumentativen Struktur des Films, der hier mit Wolfgang Iser als Leerstelle bezeichnet werden soll, setzt sich auf der Ebene der filmischen Gestaltung fort. Insgesamt handelt es sich um eine “langsame” Erzählung, welcher die Plansequenz²⁰⁸ als Ideal diene. Die geringe Anzahl von

205 “Geki eiga sakuin hyō: Rikugun”: 22.

206 IKEDA 1958: 182.

207 KINOSHITA 1944: 22.

208 Eine Sequenz, die aus einer einzigen Einstellung besteht, auch als “Sequenzeinstellung” bzw. “one-shot-one-scene” bezeichnet. Zwar besteht nur das 21. Segment lediglich aus einer Einstellung, mit 244 Einheiten inklusive des Vorspanns weist die Produktion jedoch eine bemerkenswert niedrige Anzahl von Einstellungen auf. Selbst für das als langsam bezeichnete französische Erzählkino der 1930er Jahre gelten Werte von über 400 (bei etwas kürzerer Gesamtdauer) als normal. Vgl. Manfred ENGELBERT: “Poesie und reales Leben. Toni (1935)”, in: Werner FAULSTICH u. Helmut KORTE (Hg.): *Fischer Filmgeschichte, Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1991: 214. Filme von Mizoguchi Kenji, der die Technik der Plansequenz perfektionierte, betragen dagegen etwa 150 Einstellungen. Vgl. SACHAU 1988: 114–15. Bezogen auf die Gesamtlänge ergibt sich eine durchschnittliche Einstellungslänge von 21,5 Sekunden – ein Wert, der ohne die schneller geschnittenen Übergangssegmente noch höher ausfällt. Die längste Einstellung beträgt annähernd 3,5 Minuten. Sie findet sich im Erzählsegment Nr. 26, in dem Nishina von einem verlustreichen Sturmangriff in der Nähe Shanghais berichtet.

Einstellungen wurde zwar auch auf den Mangel an Rohfilm und Ausrüstung zurückgeführt.²⁰⁹ Ohne dies ausdrücklich zu verneinen, hat Kinoshita die Technik indes als bewußte stilistische Wahl bezeichnet, welche in Verbindung mit langen Kamerabewegungen eine Atmosphäre schaffen sollte, als blättere man durch Holzschnitte der Meiji-Zeit.²¹⁰

Bewegungen verbinden lange, mehrgliedrige Einstellungen in mittlerer Distanz zum Objekt. Dabei werden vor allem Dialoge inszeniert. Sie sind entscheidend für die Interpretation der Handlung. Die Musik hat über den größeren Teil der Laufzeit kaum eigene Aussagekraft. Sie untermalt Emotionen und unterstützt Lokal- bzw. Zeitkolorit.

Dieses Muster wird unterbrochen, wenn starke Emotionen die häusliche Harmonie zerstören. Unterschiedliche Konfliktpositionen werden durch hart geschnittene, gegenüberstellende Montage dargestellt. In diesen Situationen häufen sich auch nahe Kameradistanzen. Hierarchiegefälle werden durch Ober- und Untersicht wiedergegeben.

Der überwiegend gemächliche Rhythmus von *Das Heer* wird im letzten Segment dauerhaft unterbrochen. In dem aufwendig inszenierten, nahezu ein Zehntel der Laufzeit betragenden Teil²¹¹ spielt der Dialog keine Rolle. Die einzige Ausnahme – Wakas Ausruf, als sie ihren Sohn entdeckt – bestätigt, daß sie sich allein um ihn sorgt. Die durchschnittliche Einstellungslänge sinkt beträchtlich.²¹² Auffallende Formen der Beziehung zwischen Objekt- und Kamerahandlung – schnelle Schwenks, Verfolgungs- und Parallelfahrten – untermalen den Eindruck, daß der Film sich seinem Höhepunkt nähert. Die Parallelmontage der Einstellungen, welche die Bewegung des Regiments und Wakas zur von einer enthusiastischen Menge gesäumten Hauptstraße verknüpft, kulminiert in dem Zusammentreffen der beiden. Es wird von dem zum Scheitern verurteilten Versuch der Mutter gefolgt, an der Seite des Sohns zu bleiben. Die letzte Einstellung zeigt die trauernde Waka aus naher Distanz. In der Menschenmenge, die an ihr vorbeidrängt, wirkt sie sehr einsam.

Dieses Ende öffnet die Argumentation und versieht *Das Heer* mit einer Ambivalenz, welche die Vorstellungstätigkeit der Zuschauer aktiv in die Artikula-

209 Den Verfassern des begleitenden Programms zu einer Retrospektive in New York zufolge ist die Gestaltung von *Das Heer* auf den Versuch des Regisseurs zurückzuführen, auf kreative Weise mit dem Material-Mangel umzugehen. Vgl. JAPAN FILM CENTER 1987: 5.

210 "Kinoshita dit": 28.

211 Rund acht der insgesamt etwa 87 Minuten.

212 Die durchschnittliche Einstellungslänge beträgt in diesem Segment 12,1 Sekunden.

tion des Sinns einbezieht. Dabei muß die Beteiligung des Publikums nicht notwendigerweise dazu führen, die produktionsleitenden Intentionen zu hinterfragen. Die Art und Weise, wie dieses Segment den hohen menschlichen Preis veranschaulicht, den die Erfüllung der Großen Verpflichtung fordert, mag für viele zeitgenössische Betrachter die Authentizität und somit die Überzeugungskraft der Erzählung gesteigert haben. Für die fördernden Einrichtungen hingegen stellte der erhebliche Beteiligungsspielraum den Wert des Films als Propagandainstrument in Frage. Im folgenden Teil wird deshalb abschließend untersucht, wie die Realisierung des Projekts zu einem umstrittenen Resultat führen konnte.

8. Ein ambivalenter Propagandafilm

Wie konnte ein staatlich geförderter Film zur Hebung der Kampfmoral sich in diese Richtung entwickeln? Hatten hier Drehbuchautor und Regisseur die Zensur mit einem harmlosen Skript umgangen, um die “Kugel im Weltanschauungskrieg” mit einem subversiven Kern zu versehen?²¹³ Hatte der Regisseur die Freiheit genutzt, welche der Drehbuchautor ihm eingeräumt hatte, um einen “Kriegsfilm zu schaffen, der den Krieg ablehnt?”²¹⁴ Ist *Das Heer* ein frühes Anzeichen für das pazifistische Weltbild²¹⁵ oder den charakteristischen Stil²¹⁶ Kinoshitas? Orientierte der Regisseur sich an der traditionellen

213 So vermutet Peter B. High: “The scene comes at the very end of the film, after all of the script’s dialogue has ended – a tactic allowing [Kinoshita] to skirt the disapproval of the preproduction censors.” Vgl. HIGH 2003: 402.

214 Vgl. DAVIS 1996: 100.

215 In diesem Sinne äußert sich Iwasaki: “Wie sich etwa aus dem nachkriegszeitlichen [Film] *Vierundzwanzig Augen* ersehen läßt, verabscheut Kinoshita den Krieg. Dieses Gefühl des Widerstandes war damals schon stark ausgeprägt. Vor allen Dingen liegt es Kinoshita aber überhaupt nicht, einen Kriegsfilm zu drehen, da er in einer geradezu feminin zu nennenden Weise sanftmütig ist.” 「戦後の「二十四の瞳」などでもお解りのように、木下さんは戦争が嫌で、これに反対する気持をその当時から強くもっていたし、第一、木下さんという人は、女性的といってもいいくらいやさしい気持の人ですから、戦争映画を作るなんておよそ似つかわしくない作家なんですね。」 Vgl. IWASAKI 1981: 542–43.

216 “Offensichtlich wurde [*Das Heer*] als Film zur Hebung der Kampfmoral gedreht, was man ihm allerdings heute überhaupt nicht mehr ansieht. Denn ganz in der Art Kinoshita Keisukes, der den Schwerpunkt immer auf Frauen legt, ist die Trauer der ihr Kind an die Front verabschiedenden Mutter Tanaka Kinuyo herzerreißend.“ 「戦争高揚映画として作られたのだろうが、いま見ると、決してそうは見えない。つねに女性に力点

Firmenphilosophie, welche der nationalistischen Rhetorik das Gefühlsleben der Bevölkerung vorzog?²¹⁷

Keine dieser Vermutungen kann ausgeschlossen werden. Insbesondere sollte die nach der Kapitulation einsetzende, lang andauernde Auseinandersetzung des Regisseurs mit der Antikriegsthematik nicht vorschnell als Opportunismus gedeutet werden. Kinoshita selbst hat in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf die gesellschaftliche Realität verwiesen, die er nicht ignorieren konnte.²¹⁸ Die Gestaltung der umstrittenen Szene führte er auf ein persönliches Erlebnis während seines Einrückens an die Front zurück. Am frühen Morgen marschierte er inmitten seiner Einheit eine Straße entlang, die von einer jubelnden Menschenmenge gesäumt wurde. Sein älterer Bruder war gekommen, um ihn zu verabschieden. Als der Bruder ihn erblickte, löste er sich aus der Menge und lief mit lächelndem Gesicht, seinen Namen rufend, neben ihm her. Offenbar verschmolz diese Erfahrung mit dem Bild einer alternden, betenden Mutter, die er ebenfalls an diesem Morgen beobachtet hatte.²¹⁹

Zumindest im privaten Kreis wies Kinoshita darauf hin, daß er keineswegs beabsichtigt hatte, einen pazifistischen Film zu drehen.²²⁰ Allgemein sollte die filmische Gestaltungsfreiheit im Jahr 1944 nicht überschätzt werden. Von ihrem Kollektivcharakter abgesehen, war die Produktion gegen Ende des

を置く木下恵介らしく、子どもを戦場に送り出す母親田中絹代の悲哀が、胸をうつからである。」 Vgl. KAWAMOTO 1994: 23.

217 Shindō Kaneto bemerkt: “Aus *Das Heer* geht Shōchikus wahres Wesen klar hervor. Es ist die Trauer der Mutter, die ihren Sohn in den Krieg sendet. Von Heroik kann keine Rede sein, auch pazifistische Intentionen sind nicht vorhanden. Ganz allein die Trauer der Mutter geht nahe.” 「『陸軍』によく松竹の本質が現われている。戦争へわが子を送る母の悲しみである。少しも勇ましくはない、反戦の意図もない、ただ母の悲しみだけが胸に迫る。」 Vgl. SHINDŌ 1989, Bd. 1: 195–96.

218 Vgl. etwa “Kinoshita dit”: 22. Das Urteil findet sich auch in der Sekundärliteratur: “Jede Mutter trauert doch, wenn sie ihr Kind dem sicheren Tod entgegenziehen lassen muß. Staatspolitik hin, Armee her, diese Trauer ist nur natürlich, sie ist Realität und schließlich auch wunderschön.” 「わが子を死地に赴かせばならない時、悲しみのない母親はないであろう。国策が何であれ、陸軍が何であれ、その悲しみはごく自然なものであり、現実なものであり、そして、限りなく美しいものである。」 Vgl. MASUMOTO 1988: 155.

219 KINOSHITA Keisuke: “Ehagaki” 絵はがき, in: ders.: *Senjō no kataki yakusoku* 戦場の固き約束, Shufu no Tomo Sha 1987: 230–31.

220 Ein ehemaliger Assistent, Yokobori Kōji, berichtet, daß der Regisseur in der Nachkriegszeit häufig private Vorführungen seiner Werke – offensichtlich besaß er 16mm-Kopien – vor allem für seine Mitarbeiter arrangierte. Als anlässlich der Vorführung von *Das Heer* geäußert wurde, daß es sich um einen wunderbaren Antikriegsfilm handle, habe Kinoshita verdeutlicht, daß das nicht seine Absicht gewesen sei. Vgl. YOKOBORI 2000: 102–3.

Kriegs, wie dargestellt, durch einen hohen Überwachungsgrad gekennzeichnet. Unter den Augen des Militärs und der Behörden ließ sich nur schwer ein defätistisches Stück drehen.

An dieser Stelle sei daran erinnert, daß japanische Propagandafilme des Zweiten Weltkriegs schon früh durch ihre vermeintlich pazifistische Wirkung Aufmerksamkeit erregten. Wie die anfangs zitierten Ausführungen Ruth Benedicts nahelegen, beruhte die mutige, Ambivalenz wagende Thematisierung der Herausforderungen, welche der militärische Konflikt für Soldaten und Bevölkerung bedeuteten, auf dem Vertrauen in das Normen- und Werterepertoire des Publikums. Die Darstellung des Grauens der Kämpfe oder des Verlustes von Familienmitgliedern konnte propagandistisch wirken, da sie von einem großen Teil des Publikums als Opfer verstanden wurden, die zur Vergeltung der Gnade des Vaterlands notwendig waren. Im Zusammenhang mit dieser Überzeugungsstrategie, welche den Zuschauern eine wichtige Funktion zuwies, erscheint die Gestaltung von *Das Heer* keineswegs ungewöhnlich. Denn Waka stellt sich nicht ihrem Sohn entgegen, sondern offenbart, daß die Erfüllung der vaterländischen Pflicht ihre gesamten Kräfte kostet.

Da die Ambivalenz der Argumentationsstruktur zu den charakteristischen Merkmalen erfolgreicher Propagandastücke der Vorjahre gezählt hatte, müssen die negativen Reaktionen der Behörden und der Filmkritik auf *Das Heer* einem anderen Umstand zugeschrieben werden. Wahrscheinlich ist, daß der Einsatz dieses Verfahrens von der Kriegsentwicklung überholt worden war. Genau besehen hätten zahlreiche vorangegangene Werke möglicherweise ähnliche Reaktionen hervorgerufen, wenn sie zu einem späteren Zeitpunkt zur Uraufführung gelangt wären. Im Licht der Erfolge, auf die man in der Anfangsphase des Kriegs zurückblicken konnte, mochte das größte persönliche Opfer sinnvoll erscheinen. Angesichts der drohenden Niederlage verloren diese Opfer jedoch ihren Sinn, weshalb die Voraussetzungen für die intendierte Wirkung nicht mehr gegeben waren. Wachsende Zweifel an der Realität der von Kaiser und Reich empfangenen Wohltaten in der Bevölkerung koinzidierten mit einem geschärften Blick für oppositionelle Zwischentöne seitens der Behörden.

Da die militärische Lage sich dramatisch zuspitzte, forderten Vertreter staatlicher Einrichtungen den Einsatz neuer Strategien der Überzeugung. Sie sollten die Vorstellungstätigkeit der Zuschauer stärker einschränken und lenken, um den Ausgang des Konflikts zwischen der Großen Verpflichtung und der elterlichen Liebe im Sinne des Kaiserreichs zu entscheiden. Interessanterweise rückten somit Verfahren in den Vordergrund, die in nationalsozialistischen, aber auch US-amerikanischen Werken seit geraumer Zeit zum Einsatz kamen.

Besonders hervorgehoben wurden in diesem Zusammenhang Darstellungen des Feindes, welche wie die eingangs angeführte Produktion *Kolberg* Furcht und Haß der Zuschauer zu erzeugen suchten. Während in japanischen Filmen zur Hebung der Kampfmoral bis in die Spätphase des Krieges weitgehend auf bössartig und grausam gezeichnete Gegner verzichtet worden war, galten nun diese Feindbilder als essentielle Bestandteile künftiger Filmpropaganda.²²¹

Produktionsdaten

Auftrag	Pressestelle des Heeresministeriums 陸軍省報道部 (<i>Rikugun Shō Hōdo Bu</i>)
Produktionsfirma	Shōchiku Ōfuna 松竹大船
Fördernde Einrichtung	Heeresministerium 陸軍省 (<i>Rikugun Shō</i>)
Literarische Vorlage	Hino Ashihei 火野葦平
Drehbuch	Ikeda Tadao 池田忠雄
Regie	Kinoshita Keisuke 木下恵介
Planung	Ikeda Kazuo 池田一夫
Kamera	Taketomi Yoshio 武富善男
Ton	Obi Yukio 小尾幸魚
Künstler. Gestaltung	Motoki Isamu 本木勇
Produktionsleitung	Yasuda Ken'ichirō 安田健一郎
Drehbeginn	Ende September 1944
Außenaufnahmen	Fukuoka
Innenaufnahmen	Ōfuna

221 Da *Kolberg* erst Ende 1944 fertiggestellt wurde, konnte das Werk nicht mehr in Japan gezeigt werden. Der für seine anti-britische Tendenz bekannte Film *Ohm Krüger* (Regie: Hans Steinhoff, Tobis 1941) wurde 1943 in Japan uraufgeführt, wobei das haßschürende Bild des Feindes auf gemischte Reaktionen stieß. Vgl. SAKURAMOTO 1993: 110. Spätestens im folgenden Jahr hingegen wurden entsprechende Darstellungen der Alliierten Streitkräfte öffentlich gefordert. Ein anonym Autor legte sogar nahe, auch die materielle Überlegenheit des Gegners zu thematisieren, um die Entschlossenheit der japanischen Bevölkerung weiter zu steigern. Vgl. "Nikudan teishin tai" 肉弾挺身隊, *Nippon eiga*, 15. Oktober 1944: 21–22.

Unterstützung	Westliches Stabsquartier 西部軍司令部 (<i>Seibu Gunshirei Bu</i>) Frauenvereinigung Großjapans 大日本婦人会 (<i>Dai Nippon Fujin Kai</i>) Nationale Schulen 国民学校 (<i>Kokumin gakkō</i>)
Länge	2392 m (rund 87 min)
Uraufführung	7. Dezember 1944

Auszeichnungen

“Vorführung anlässlich des dritten Jubiläums des Großostasiatischen Krieges”
大東亜戦争三周年記念上映 (*Dai Tōa sensō san shūnen kinen jōei*)
“Nationaler Film des Informationsbüros” 情報局国民映画 (*Jōhō Kyoku kokumin eiga*)
“Film des Informationsbüros [zur Vorführung im] Ausland” 情報局対外映画
(*Jōhō Kyoku taigai eiga*)
“Vom Kultusministerium empfohlener Film” 文部省推薦映画 (*Monbushō suisen eiga*)

Rollen und Darsteller in der Reihenfolge des Auftretens

Takagi Tomosuke 高木友助	Ryū Chishū 笠智衆
Seine Ehefrau	Nobu Chiyo 信千代
Takagi Tomonojō 高木友之丞 (Jugendlicher)	Yokoyama Jun 横山準
Takeuchi Kizaemon 竹内喜左衛門	Hara Yasumi 原保美
Takagi Ume 高木うめ	Ichimura Mitsuko 市村美津子
Takagi Tomonojō 高木友之丞	Mitsuda Ken 三津田健
Takagi Setsu 高木せつ	Sugimura Haruko 杉村春子

Takagi Tomohiko 高木友彦 (Jugendlicher)	Yamazaki Toshio 山崎敏夫
Muroi Busaku 室井武作	Sakamoto Takeshi 坂本武
Waka わか	Tanaka Kinuyo 田中絹代
Takagi Tomohiko 高木友彦	Ryū Chishū 笠智衆
Hauptmann Nishina 仁科大尉	Uehara Ken 上原謙
Komatsuya 小松屋	Yamaji Yoshindo 山路義人
Takagi Shintarō 高木伸太郎 (Kind)	Horikawa Shūzō 堀川修造
Fujita Kenboku 藤田謙朴	Nagahama Fujio 長浜藤夫
Sakuragi Jōsaburō 桜木常三郎	Tōno Ejirō 東野英治郎
Sakuragi Tsunekichi 桜木常吉 (Kind)	Sakurai Isamu 桜井勇
Takagi Shintarō 高木伸太郎	Hoshino Kazumasa 星野和正
Sakuragi Tsunekichi 桜木常吉	Sumiyama Yoshitari 住山喜足
Takagi Reizō 高木礼三 (Kind)	Ōtsuka Masayoshi 大塚政義
Sergeant Kaneko 金子軍曹	Saburi Shin 佐分利信

Abbildungen

- Abb. 1: Postkarten-Werbung. Vgl. Harada Katsumasa 原田勝正 u.a. (Hg.): *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, Kōdan Sha 1990 (Shōwa niman nichi no zen-kiroku / Shōwa Day by Day; 6): 13.
- Abb. 2: Hino Ashihei als Heereskorrespondent in China. Vgl. MORI 1993: 131.
- Abb. 3: Titelseite des Romans *Weizen und Soldaten* (1938). Vgl. MORI 1993: 131.
- Abb. 4: Kinoshita Keisuke um das Jahr 1940. Vgl. OSABE 2005: 95.
- Abb. 5–6: Dreharbeiten in Fukuoka, September bis Oktober 1944. Vgl. *Shin eiga*, Dezember 1944, Bildteil, n.p.
- Abb. 7: Zeitungswerbung. Vgl. *Nishi Nippon shinbun*, 7. Dezember 1944.
- Abb. 8–13: Standbilder aus Segment 15.
- Abb. 14–19: Standbilder aus Segment 29.

Zitierte Quellen und Sekundärliteratur

- ANDERSON, Joseph u. Donald RICHIE: *The Japanese Film. Art & Industry*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1982 (1959).
- ANTONI, Klaus (1991): *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*, München: Iudicium 1991.
- Ders. 1991a: “Kokutai – Das ‘Nationalwesen’ als japanische Utopie”, in: ders. 1991: 31–59.
- Ders. 1991b: “Yasukuni und der ‘Schlimme Tod des Kriegers’”, in: ders. 1991: 160–63.
- Ders. 1998: *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*, Leiden u.a.: Brill 1998.
- AURICH, Rolf: “Film als Durchhalteration. ‘Kolberg’ von Veit Harlan”, in: BOCK u. TÖTEBERG 1992: 462–65.
- BARGEN, Doris G.: *Suicidal Honor. General Nogi and the Writings of Mori Ōgai and Natsume Sōseki*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2006.
- BAUER, Wolfgang: *China und die Hoffnung auf Glück*, München: Hanser 1971.
- BELLAH, Robert N.: *Tokugawa Religion. The Values of Pre-Industrial Japan*, Glencoe, Ill.: Free Press & Falcon’s Wing Press 1957.
- BENEDICT, Ruth F.: *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston: Houghton Mifflin 1989 (1946).
- Dies.: *Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur*. Aus dem Englischen von Jobst-Mathias Spannagel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- BERNSTEIN, Gail Lee (Hg.): *Recreating Japanese Women*, Berkeley, Cal.: University of California Press 1991.
- BIERWIRTH, Gerhard: *Makoto und Aufrichtigkeit. Eine Begriffs- und Diskursgeschichte*, München: Iudicium 2009.
- BOCK, Audie: *Japanese Film Directors*, Tokyo u. New York: Kodansha International 1990 (1978).
- BOCK, Hans-Michael u. Michael TÖTEBERG: *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1992.
- BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1994 (1988).
- BROWNLIE, John S.: *Japanese Historians and the National Myths, 1600–1945*, Vancouver, B.C.: University of British Columbia Press 1997.

- BURCH, Noël: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Revised and edited by Annette Michelson, London: Scolar Press 1979.
- CHAMBERLAIN, Basil H.: *The Invention of a New Religion*, London: Watts 1912.
- CHAMBERLIN, William H.: "Wheat and Soldiers. An Impression", in: HINO 1939: vii–viii.
- CHAMBERS, John Whiteclay II u. David CULBERT (Hg.): *World War II, Film, and History*, New York u. Oxford: Oxford University Press 1996.
- CHIBA Nobuo 千葉伸夫 u.a. (Hg.): *Nihon eiga shi* 日本映画史 (Geschichte des japanischen Films), Kinema Junpō Sha 1976 (Sekai no eiga sakka; 31).
- COOK, Haruko T. u. Theodore F.: *Japan at War. An Oral History*, New York: New Press 1992.
- CRAIG, Albert M.: *Chōshū in the Meiji Restoration*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1961 (Harvard Historical Monographs; 47).
- CULBERT, David: "Kolberg (Germany, 1945). The Goebbels Diaries and Poland's Kolobrzeg Today", in: CHAMBERS u. CULBERT 1996: 67–77.
- DANIEL, Ute u. Sabine Rosemarie ARNOLD (Hg.): *Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989)*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1994.
- Dies. u. Wolfram SIEMANN: "Historische Dimensionen der Propaganda", in: DANIEL u. ARNOLD 1994: 7–20.
- DAVIS, Darrell W.: *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press 1996.
- DESSER, David: "From the Opium War to the Pacific War. Japanese Propaganda Films of World War II", *Film History* 7 (1995): 32–48.
- DOWER, John W. (1986): *War Without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, New York: Pantheon 1986.
- Ders. 1993: *Japan in War and Peace. Selected Essays*, New York: New Press 1993.
- Ders. 1993a: "Japanese Cinema Goes to War", in: ders.: 1993: 33–54.
- "Eiga jijō" 映画事情 (Die Lage der Film[wirtschaft]), *Eiga hyōron*, September 1944: 42.
- EMBREE, John F. (1943): *The Japanese*, Washington: Smithsonian Institution 1943 (Smithsonian Institution War Background Studies; 7).
- Ders. 1964: *Suye Mura. A Japanese Village*, Chicago u. London: University of Chicago Press 1964 (1939).
- ENGELBERT, Manfred: "Poesie und reales Leben. Toni (1935)", in: FAULSTICH u. KORTE 1991: 204–18.

- FAULSTICH, Werner u. Helmut KORTE (Hg.): *Fischer Filmgeschichte, Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft (1925–1944)*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1991.
- FLORENZ, Eduard E.: “Die Langgedichte Yakamochi’s aus dem Manyōshū in Text und Übersetzung mit Erläuterungen. 1. Einleitung und Naga-uta Buch III, VIII, XVII, XVIII (Fortsetzung)”, *Asia Major* 9 (1933): 38–125.
- FREIBERG, Freda: “China Nights (Japan, 1940). The Sustaining Romance of Japan at War”, in: CHAMBERS u. CULBERT 1996: 31–46.
- FUJITANI, Takashi: *Splendid Monarchy. Power and Pageantry in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press 1996 (Twentieth-century Japan; 6).
- FURUKAWA Takahisa 古川隆久: *Senji ka no Nihon eiga. Hitobito wa kokusaku eiga o mita ka* 戦時下の日本映画. 人々は国策映画を観たか (Der japanische Film der Kriegszeit. Sahen die Leute staatspolitische Filme?), Yoshikawa Kōbun Kan 2003.
- FURUKAWA Yoshinori 古川良範: “Ryū Chishū no engi” 笠智衆の演技 (Ryū Chishūs Schauspielkunst), *Nippon eiga*, Februar 1943: 86–89.
- FUWA Yūshun 不破祐俊 (1941): *Eiga hō kaisetsu* 映画法解説 (Kommentar zum Filmgesetz), Dai Nippon Eiga Kyōkai 1941.
- Ders. 1941a: “Kokumin eiga no juritsu” 国民映画の樹立 (Die Begründung des nationalen Films), *Nippon eiga*, Juli 1941: 14–16.
- Ders. 1943: “Shōwa jūshichi nendo kokumin eiga kyakuhon ni tsuite” 昭和十七年度国民映画脚本について (Über die Drehbücher zu nationalen Filmen des Jahrgangs 1943), *Nippon eiga*, April 1943: 26–29.
- “Geki eiga kikaku shōkai: Rikugun (Shōchiku)” 劇映画企画紹介・陸軍(松竹) (Vorstellung von Spielfilmprojekten: Das Heer, Shōchiku), *Nippon eiga*, Oktober 1944: 12–15.
- “Geki eiga sakuhin hyō: Rikugun (Shōchiku)” 劇映画作品評・陸軍(松竹) (Spielfilmkritik: Das Heer, Shōchiku), *Nippon eiga*, Januar 1945: 22.
- GLUCK, Carol: *Japan’s Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1985.
- GOODMAN, Grant K. (Hg.): *Japanese Cultural Policies in Southeast Asia during World War II*, New York: St. Martin’s Press 1991.
- Guanzi. *Political, Economic, and Philosophical Essays from Early China*. A Study and Translation by W. Allyn Rickett, Bd. 2, Princeton, N.J.: Princeton University Press: 1998.
- “Gunjin chokuyu” 軍人勅諭 (Kaiserliche Weisungen an die Soldaten), NKiST, Bd. 4: 172–77.

- “Gunjin kunkai (Yamagata Aritomo)” 軍人訓戒 (山県有朋) (Ermahnung der Soldaten, Yamagata Aritomo), NKiST, Bd. 4: 162–72.
- HALL, Robert King (Hg.): *Kokutai no hongi. The Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Translated by John Owen Gauntlett, Newton, Mass.: Crofton 1974 (1949).
- “Hana no Shōchiku eiga shi” 花の松竹映画史 (Geschichte des Shōchiku-Films in seiner Blüte[zeit]), in: *Shōchiku kyūjū nen shi* 松竹九十年史 (Geschichte von neunzig Jahren Shōchiku), Shōchiku 1985: 230–308.
- HARADA Katsumasa 原田勝正 u.a. (Hg.): *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争 (Der Pazifische Krieg), Kōdan Sha 1990 (Shōwa niman nichi no zenkiroku / Shōwa Day by Day; 6).
- HARLAN, Veit: *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*, Gütersloh: S. Mohn 1966.
- HASTINGS, Sally u. Sharon NOLTE: “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890–1910”, in: BERNSTEIN 1991: 151–74.
- HAVENS, Thomas R. H. (1970): *Nishi Amane and Modern Japanese Thought*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1970.
- Ders. 1978: *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*, New York: Norton 1978.
- HAYAKAWA Noriyo 早川紀代 (Hg.): *Gunkoku no onnatachi* 軍国の女たち (Die Frauen des Militärstaats), Yoshikawa Kōbun Kan 2005 (Sensō, bōryoku to josei; 2).
- HAZUMI Tsuneo 笈見恒夫: “Hyōden: Kinoshita Keisuke” 評伝・木下恵介 (Biographische Würdigung: Kinoshita Keisuke), *Kinema junpō* 115 (1955): 32–34.
- HIGH, Peter B. (1995): *Teikoku no ginmaku. Jūgonen sensō to Nihon eiga* 帝国の銀幕. 十五年戦争と日本映画 (Die Leinwand des Kaiserreichs. Der fünfzehnjährige Krieg und der japanische Film), Nagoya: Nagoya Daigaku Shuppan Kai 1995.
- Ders. 2003: *The Imperial Screen. Japanese Film Culture in the Fifteen Years’ War, 1931–1945*, Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press 2003.
- HUJIYA-KIRSCHNERREIT, Irmela: *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung Shishōsetsu in der modernen japanischen Literatur*, Wiesbaden: Steiner 1981.
- HINO, Ashihei (1939): *Wheat and Soldiers*. Translated by Baroness Shidzue Ishimoto, New York u. Toronto: Farrar & Rinehart 1939.
- Ders. 1940: *Weizen und Soldaten. Kriegsbriefe, Aufzeichnungen und Tagebücher eines japanischen Unteroffiziers*. Aus dem Japanischen von Alexis von Choinazky und Teisuke Kojima, Stuttgart: Cotta 1940.

- Ders. 火野葦平 1944: “Rikugun seishin ni tsuite” 陸軍精神について (Über den Geist des Heeres), *Shin eiga*, Dezember 1944: 14–15.
- Ders. 1979: *Rikugun* 陸軍 (Das Heer), Kōjin Sha 1979 (1943–44) (Hino Ashihei heitai shōsetsu bunko; 6).
- Ders. 2000: *Shōsetsu Rikugun* 小説陸軍 (Der Roman Das Heer), 2 Bde., Chūō Kōron Shin Sha 2000.
- HIRANO, Kyoko: *Mr. Smith Goes to Tokyo. Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Washington u. London: Smithsonian Institution Press 1992.
- HIRAOKA Masa’aki 平岡正明: *Dai kayō ron* 大歌謡論 (Große Abhandlung [der populären] Lieder), Chikuma Shobō 1989.
- The History of Broadcasting in Japan*, Tokyo: History Compilation Room, Radio & TV Culture Research Institute, Nippon Hoso Kyokai 1967.
- HOZUMI Yatsuka 穂積八束: *Aikoku shin* 愛国心 (Patriotische Gesinnung), Yao Shinsuke 1897 (Kokumin kyōiku).
- IJIMA Tadashi 飯島正 (1955): “Kinoshita Keisuke ni tsuite” 木下恵介について (Über Kinoshita Keisuke), *Kinema junpō* 115 (1955): 28–31.
- Ders. 1984: *Senchū eiga shi. Shiki* 戦中映画史. 私記 (Geschichte des Films während des Krieges. Persönliche Aufzeichnungen), MG Shuppan 1984.
- IKEDA Tadao 池田忠雄 (1958): “Rikugun” 陸軍 (Das Heer), in: *Nihon eiga daihyō shinario zenshū*: 165–82.
- Ders. 1958a: “Rikugun no koro” 陸軍の頃 (Zur Zeit von Das Heer), in: *Nihon eiga daihyō shinario zenshū*: 167.
- IMAMURA Shōhei 今村昌平 u.a. (Hg.): *Kōza Nihon eiga* 講座日本映画 (Vorlesungen zum japanischen Film), 8 Bde., Iwanami Shoten 1985–88.
- The Imperial Rescript on Education Translated into Chinese, English, French & German*, Tōkyō: The Department of Education 1931.
- IROKAWA, Daikichi: *The Culture of the Meiji Period*. Translation edited by Marius B. Jansen, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1985.
- ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage, München: Fink 1984 (1976).
- ISHIHARA Ikuko 石原郁子: *Isai no hito Kinoshita Keisuke. Yowai otokotachi no utsukushisa o chūshin ni* 異才の人木下恵介. 弱い男たちの美しさを中心に (Der ungewöhnlich begabte Kinoshita Keisuke. Unter besonderer Berücksichtigung der Schönheit schwacher Männer), Pandora 1999.
- ISHIKAWA, Tatsuzo: *Soldiers Alive*, Honolulu: University of Hawai‘i Press 2003.
- ISHIMOTO, Shidzue: “Translator’s Foreword”, in: HINO 1939: ix–x.

- ITALIAANDER, Rolf: *Banzai! Japanische Heldengeschichten aus alter und neuer Zeit*, Berlin: Verlag Die Wehrmacht 1942.
- IWAMOTO Kenji 岩本憲児: *Nihon eiga to nashonarizumu, 1931–1945* 日本映画とナショナリズム 1931–1945 (Japanischer Film und Nationalismus, 1931–1945), Shinwa Sha 2004.
- Ders. u. MAKINO Mamoru 牧野守: *Eiga nenkan. Shōwa hen I* 映画年鑑. 昭和編 I (Film-Jahrbücher. Shōwa-Period I), 10 Bde. u. 1 Suppl.-Bd., Nihon Tosho Sentā 1994 (1940–43).
- IWASAKI Akira 岩崎昶 (1958): *Nihon eiga sakka ron* 日本映画作家論 (Über die japanischen Filmemacher), Chūō Kōron Sha 1958.
- Ders. 1958a: “Kinoshita Keisuke no iku toshitsuki” 木下恵介の幾歳月 (Einige Perioden [im Schaffen] Kinoshita Keisukes), in: ders. 1958: 155–76.
- Ders. 1961: *Eiga shi* 映画史 (Geschichte des Films), Tōyō Keizai Shinbun Sha 1961.
- Ders. 1981: *Eiga no zensetsu* 映画の前説 (Frühe Ansichten zum Film), Gōdō Shuppan 1981.
- Ders. 1981a: “Kinoshita Keisuke kantoku kenkyū 1: Rikugun” 木下恵介監督研究 1・陸軍 (Studien zu Kinoshita Keisuke 1: Das Heer), in: ders. 1981: 538–46.
- Japanese Films. A Phase of Psychological Warfare. An Analysis of the Themes, Psychological Content, Technical Quality, and Propaganda Value of Twenty Recent Japanese Films*, Office of Strategic Services, Research and Analysis Branch, Report No. 1307, 30 March 1944 (National Diet Library, Tokyo).
- JAPAN FILM CENTER: *Japan at War. Rare Films from World War II*, New York: Japan Society 1987.
- “Jiji eiga hangetsu hyō” 時事映画半月評 (Übersicht über die Nachrichtenfilme der [vergangenen] Monatshälfte), *Nippon eiga*, 1. Januar 1945: 15.
- JOHNSON, William: “In Search of a Star. Kinuyo Tanaka”, *Film Comment* 30.1 (Januar–Februar 1994): 18–25.
- “Jōhō Kyoku ishoku kokumin eiga jushō sakuhin kettei” 情報局委嘱国民映画受賞作品決定 (Beschluß über die auszuzeichnenden Werke unter den vom Informationsbüro in Auftrag gegebenen Filmen der Nation), *Eiga hyōron*, Mai 1942: 27.
- “Jōhō Kyoku kokumin eiga ni tsuite” 情報局国民映画について (Über die nationalen Filme des Informationsbüros), *Nippon eiga*, Oktober 1944: 6–11.
- “Jūni gatsu do fūkiri eiga narabi ni shūbetsu kōgyō shūnyū” 十二月度封切映画並二週別興行収入 (Im Dezember [1944] uraufgeführte Filme und ihre Einspielergebnisse pro Woche), *Nippon eiga*, 1. u. 15. Februar 1945: 27.

- KAJIMA, Morinosuke: *Geschichte der japanischen Außenbeziehungen*. Hrsg. v. Kajima Heiwa Kenkyūjo, 3 Bde., Wiesbaden u. Tokyo: Franz Steiner Verlag 1976–80.
- KANŌ Mikiyo 加納実紀代: *Onnatachi no 'jūgo'* 女たちの「銃後」(Die Heimatfront der Frauen), Inpakuto Shuppan Kai 1995 (Chikuma Shobō 1987).
- KASAI Shintarō 笠井信太郎: “Ikeda Tadao ron” 池田忠雄論 (Über Ikeda Tadao), *Nippon eiga*, September 1941: 68–69.
- KASZA, Gregory J.: *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, Berkeley u.a.: University of California Press 1988.
- KATŌ Atsuko 加藤厚子: *Sōdōin taisei to eiga* 総動員体制と映画 (Das System der Generalmobilmachung und der Film), Shin'yō Sha 2003.
- KAWAMOTO Saburō 川本三郎 (1994): *Ima hitotabi no sengo Nihon eiga* 今ひとたびの戦後日本映画 (Der japanische Film der Nachkriegszeit von neuem betrachtet), Iwanami Shoten 1994.
- Ders. 1994a: “Tanaka Kinuyo to sensō mibōjin” 田中絹代と戦争未亡人 (Tanaka Kinuyo und die Kriegswitwen), in: ders. 1994: 17–34.
- Ders. 1994b: “Odayaka na chichi” 穏やかな父 (Sanfte Väter), in: ders. 1994: 235–50.
- KEENE, Donald (1964): “Japanese Writers and the Greater East Asian War”, *Journal of Asian Studies* 23 (1964): 209–25.
- Ders. 1984: *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Fiction*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1984.
- KIDO Shirō 城戸四郎: “Fujin kyaku o wasureru na” 婦人客を忘れるな (Vergißt das weibliche Publikum nicht!), *Eiga junpō*, 1. Januar 1941: 30.
- “Kinoshita dit”, in: KÖNIG u. LEWINSKY 1986: 19–59.
- KINOSHITA Keisuke 木下恵介 (1944): “Atarashiki asa” 新しき朝 (Ein neuer Morgen), *Eiga hyōron*, November 1942: n.p.
- Ders. 1944a: “Rikugun enshutsu techō” 陸軍演出手帖 (Notizen von den Dreharbeiten zu Das Heer), *Shin eiga*, Dezember 1944: 22.
- Ders. 1955: “Jisaku o kataru” 自作を語る (Zu meinen Werken), *Kinema junpō* 155 (1955): 35–47.
- Ders. 1958: “Kinen subeki saku” 記念すべき作 (Ein erinnerungswürdiges Werk), in: *Nihon eiga daihyō shinario zenshū*: 167.
- Ders. 1987: *Senjō no kataki yakusoku* 戦場の固き約束 (Festes Versprechen auf dem Schlachtfeld), Shufu no Tomo Sha 1987.
- Ders. 1987a: “Ehagaki” 絵はがき (Eine Postkarte), in: ders. 1987: 230–39.
- Ders. 1987b: “Hotaru” 蛍 (Leuchtkäfer), in: ders. 1987: 240–50.
- Ders. 1987c: “Watakushi no rirekisho” 私の履歴書 (Mein Lebenslauf), *Nihon keizai shinbun*, 1. September – 30. September 1987.

- Ders. 1998: *Vierundzwanzig Augen*. Drehbuch nach dem gleichnamigen Roman von Tsuboi Sakae. Aus dem Japanischen von Mailin Paashaus, Berlin: Mori-Ōgai-Gedenkstätte 1998 (Kleine Reihe; 9).
- Kinoshita Keisuke kantoku tokushū* 木下恵介監督特集 (Sonderausgabe Kinoshita Keisuke), Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsu Kan 1977 (Firumu Sentā [FC]; 38).
- KIRIHARA, Donald: *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, Madison u. London: University of Wisconsin Press 1992.
- “Kiroku: Jōhō Kyoku kokumin eiga” 記録・情報局国民映画 (Chronik: Nationale Filme des Informationsbüros), *Nippon eiga*, November 1944: 2.
- “Kiroku: Jōhō Kyoku Taigai Eiga Sentei I'inkai sentei eiga” 記録・情報局 対外映画選定委員会選定映画 (Chronik: Von der Kommission des Informationsbüros zur Wahl der Auslandsfilme gewählte Werke), *Nippon eiga*, Februar 1945: 2.
- “Kiroku: Monbushō suisen eiga” 記録・文部省推薦映画 (Chronik: Vom Kultusministerium empfohlene Filme), *Nippon eiga*, Januar 1945: 2.
- Kokin wakashū. The First Imperial Anthology of Japanese Poetry*. Translated by Helen Craig McCullough, Stanford, Cal.: Stanford University Press 1985.
- KOMATSU, Hiroshi: “The Classical Cinema in Japan”, in: NOWELL-SMITH 1996: 413–22.
- KÖNIG, Regula u. Marianne LEWINSKY (Hg.): *Keisuke Kinoshita. Entretien, études, filmographie, iconographie*, Locarno: Editions du Festival international du film 1986.
- KRACHT, Klaus (1975): *Das Kōdōkanki-jutsugi des Fujita Tōko (1806–1855). Ein Beitrag zum politischen Denken der Späten Mito-Schule*, Wiesbaden: Harrassowitz 1975.
- Ders. 1976: “‘Name’ (mei) und ‘Anteil’ (bun) im politischen Denken der Späten Mito-Schule. Das Seimeiron des Fujita Yūkoku”, *Oriens Extremus* 23 (1976): 87–110.
- Ders. 1978: “Antimodernismus als Wegbereiter der Moderne. Einige Anmerkungen zur Dialektik feudalistischen Reformdenkens im Japan der ausgehenden Tokugawa-Zeit”, *BJOAF* 1 (1978): 285–317.
- KREBS, Gerhard: “Das Kaiserliche Militär – Aufstieg und Ende”, in: MAUL 1991: 22–65.
- KURASAWA, Aiko: “Film as Propaganda Media on Java under the Japanese, 1942–1945”, in: GOODMAN 1991: 36–92.
- KURUSU, G.: “Vorwort des japanischen Botschafters”, in: HINO 1940: n.p.
- LAUBE, Johannes: “Zur Bedeutungsgeschichte des konfuzianistischen Begriffs ‘makoto’ (‘Wahrhaftigkeit’)”, in: Helga WORMIT (Hg.): *Fernöstliche Kultur*.

Wolf Haenisch zugeeignet von seinem Marburger Studienkreis, Marburg: Elwert 1975: 100–157.

- LEGGE, JAMES: “The Doctrine of the Mean”, *The Chinese Classics. With a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes*, Bd. 1, Taipei: SMC Publishing 1994 (Reprint, third edition, Shanghai: Oxford University Press 1935): 382–434.
- LEVINE, Alan J.: *The Pacific War. Japan versus the Allies*, Westport, Conn. u. London: Praeger 1995.
- LEWINSKY, Marianne u. Peter DELPEUT (Hg.): *Kido Shirō. Producer of Directors. In Celebration of Shōchiku Centennial*, Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum 1994.
- LOKOWANDT, Ernst: *Die rechtliche Entwicklung des Staatsshintō in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit (1868–1890)*, Wiesbaden: Harrassowitz 1978.
- LORY, Hillis: *Japan’s Military Masters. The Army in Japanese Life*, New York: The Viking Press 1943.
- MAE, Michiko u. Julia SCHMITZ: “Zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die moderne Familie in Japan und Deutschland bis 1945”, *Japanstudien* 19 (2007): 49–79.
- MANABE Motoyuki 真鍋元之: “Kaisetsu” 解説 (Kommentar), in: HINO 1979: 365–74.
- MASUMOTO Kinen 升本喜年: *Shōchiku eiga no eikō to hōkai. Ōfuno no jidai* 松竹映画の栄光と崩壊. 大船の時代 (Shōchikus Glanz und Niedergang. Die Ōfuno-Periode), Heibon Sha 1988.
- MASUTANI Tatsunosuke 増谷達之輔: “Sensō eiga no seishin” 戦争映画の精神 (Der Geist der Kriegsfilme), *Nippon eiga*, November 1937: 58–60.
- MATSUMOTO, Shigeru: *Motoori Norinaga, 1730–1801*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1970 (Harvard East Asian Series; 44).
- MAUL, Heinz Eberhard (Hg.): *Militärmacht Japan? Sicherheitspolitik und Streitkräfte*, München: Iudicium 1991.
- MCDONALD, Keiko I. (1983): *Cinema East. A Critical Study of Major Japanese Films*, London u. Toronto: Associated University Presses 1983.
- Dies. 1983a: “Kinoshita and the Gift of Tears. Twenty-four Eyes”, in: dies. 1983: 231–54.
- MEAD, Margaret (Hg.): *An Anthropologist at Work. Writings of Ruth Benedict*, Westport, Conn.: Greenwood Press 1977 (1966).
- MELLEN, Joan: *The Waves at Genji’s Door. Japan Through Its Cinema*, New York: Pantheon 1976.
- MIKUNI Ryūza 三国隆三: *Kinoshita Keisuke den. Nihon jū o nakaseta eiga kantoku* 木下恵介伝. 日本中を泣かせた映画監督 (Kinoshita Keisukes Bio-Japonica Humboldtiana 12 (2008)

- graphie. Der Filmregisseur, der ganz Japan zum Weinen brachte), Tenbō Sha 1999.
- MINAMI Hiroshi 南博 u. SHAKAI SHINRI KENKYŪSHO 社会心理研究所: *Shōwa bunka, 1925–1945 昭和文文化 1925–1945* (Kultur der Shōwa-Ära, 1925–1945), Keisō Shobō 1987.
- MINEAR, Richard: *Japanese Tradition and Western Law. Emperor, State, and Law in the Thought of Hozumi Yatsuka*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1970.
- MIZUMACHI Seiji 水町青磁: “Rikugun” 陸軍 (Das Heer), *Nishi Nippon shinbun*, 11. Dezember 1944.
- MOLONY, Barbara u. Kathleen UNO (Hg.): *Gendering Modern Japanese History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2005.
- MORI Takemaro 森武磨: *Ajia-Taiheiyō sensō アジア・太平洋戦争* (Der Asia-tisch-Pazifische Krieg), Shūei Sha 1993.
- MORRIS, Ivan: *Samurai oder von der Würde des Scheiterns. Tragische Helden in der Geschichte Japans*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1989.
- MURAKAMI, Komao: *Das japanische Erziehungswesen*. Hrsg. v. Japanisch-Deutschen Kultur-Institut, Tokyo: Verlag Fuzambō 1934.
- MUTA Kazue 牟田和恵: *Senryaku to shite no kazoku. Kindai Nihon no koku-min kokka keisei to josei 戦略としての家族. 近代日本の国民国家形成と女性* (Familie als Strategie. Die Bildung des modernen japanischen Nationalstaats und die Frauen), Shinyō Sha 1996.
- NAIMUSHŌ KEIHO KYOKU 内務省警保局 (Hg.): *Eiga ken’etsu jihō 映画検閲時報* (Berichte der Filmprüfung), 40 Bde., Fuji Sha 1985–86 (Nachdruck: 1925–44).
- NANBU Keinosuke 南部圭之助: “Sakuhin hyō: Rikugun” 作品評・陸軍 (Filmkritik: Das Heer), *Eiga hyōron*, Januar–Februar 1945: 25–26.
- Ders.: “Nan’yaku o oshikiru” 難役を押切る (Eine schwierige Rolle bewältigen), *Tōkyō shinbun*, 6. Dezember 1944.
- NEUSS-KANEKO, Margret: *Familie und Gesellschaft in Japan. Von der Feudalzeit bis in die Gegenwart*, München: Beck 1990.
- Nihon eiga daihyō shinario zenshū 日本映画代表シナリオ全集* (Gesammelte repräsentative Drehbücher des japanischen Films) 4, Kinema Junpō Sha 1958 (Kinema junpō bessatsu; 7).
- Nihon kindai shisō taikai 日本近代思想大系* (Großer Leitfaden des modernen japanischen Denkens), 23 Bde., Iwanami Shoten 1991–92.
- Nihon kyōkasho taikai. Kindai hen 日本教科書大系. 近代編* (Großer Leitfaden der japanischen Schullehrbücher. Abteilung Neuzeit), 27 Bde., Kōdan Sha 1977 (1961–67).

- “Nikudan teishin tai” 肉弾挺身隊 (Nahkampf-Freiwilligentruppe), *Nippon eiga*, 15. Oktober 1944: 21–22.
- NIOGRET, Hubert: “Keisuke Kinoshita. Un metteur en scène de compagnie”, *Positif* 305–6 (1986): 17–21.
- NORMAN, E. Herbert: *Soldier and Peasant in Japan. The Origins of Conscription*, New York: Institute of Pacific Relations 1943.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey: *The Oxford History of World Cinema*, Oxford u. New York: Oxford University Press 1996.
- OSABE Hideo 長部日出雄: *Tensai kantoku Kinoshita Keisuke* 天才監督木下恵介 (Der geniale Regisseur Kinoshita Keisuke), Shinchō Sha 2005.
- PARET, Peter: “Kolberg (Germany, 1945). As Historical Film and Historical Document”, in: CHAMBERS u. CULBERT 1996: 47–66.
- PITTAU, Joseph: *Political Thought in Early Meiji Japan 1868–1889*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1967 (Harvard East Asian Series; 24).
- PRESSESTELLE DES KAISERLICH JAPANISCHEN KRIEGSMINISTERIUMS: *Pflege des Soldatengeistes in der Kaiserlich Japanischen Wehrmacht*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Leipzig: Kommissionsverlag von Otto Harrassowitz 1939 (MOAG 28 H).
- REKISHIGAKU KENKYŪKAI 歴史学研究会 (Hg.): *Shinpan Nihon shi nenpyō* 新版日本史年表 (Chronologische Tabellen der Geschichte Japans), Iwanami Shoten 1991 (1984).
- RICHE, Donald (1986): “A propos de Keisuke Kinoshita”, in: KÖNIG u. LEWINSKY 1986: 7–14.
- Ders. 2001: *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*, Tokyo u.a.: Kodansha International 2001.
- “Rinsen eiga shintaisei e no yakushin” 臨戦映画新体制への躍進 (Rasche Fortschritte auf dem Weg zur Neuen Organisation der Film[industrie] in Vorbereitung auf den Krieg), in: UCHIKAWA 1975, Bd. 2: 356–65.
- ROSENFELD, David M.: *Unhappy Soldier. Hino Ashihei and Japanese World War II Literature*, Lanham, Md.: Lexington Books 2002.
- SACHAU, Bettina: *Die Frau im japanischen Film. Schauspielerinnen und Regisseure*, Diss., Universität Hamburg 1988.
- SAKAKIBARA Kiitsu 榊原帰逸: *Nihon minyō taikan* 日本民謡大鑑 (Großer Spiegel der Volkslieder Japans), 2 Bde., Nishida Shoten 1985.
- SAKURAMOTO Tomio 櫻本富雄: *Dai Tōa sensō to Nihon eiga. Tachimi no senchū eiga ron* 大東亜戦争と日本映画. 立見の戦中映画論 (Großostasiati-

- scher Krieg und japanischer Film. Kriegszeitliche Filme vom Stehplatz aus gesehen), Aoki Shoten 1993.
- SASAKI Tōru 佐々木徹: *Kinoshita Keisuke no sekai. Ai no itami no bigaku* 木下恵介の世界. 愛の痛みの美学 (Kinoshita Keisukes Welt. Eine Ästhetik des Liebesschmerzes), Kyōto: Jinbun Shoin 2007.
- SATO Tadao 佐藤忠男 (1984): *Kinoshita Keisuke no eiga* 木下恵介の映画 (Die Filme Kinoshita Keisukes), Haga Shoten 1984.
- Ders. 1985: *Kinema to hōsei. Nitchū eiga zenshi* キネマと砲聲. 日中映画前史 (Kino und Kanonendonner. Die Vorgeschichte der japanisch-chinesischen Filmbeziehungen), Riburopōto 1985.
- Ders. 1986: “Kokka ni kanri sareta eiga” 国家に管理された映画 (Der Film unter staatlicher Leitung), in: IMAMURA u.a. 1986, Bd. 4: 2–67.
- Ders. 1995: *Nihon eiga shi* 日本映画史 (Geschichte des japanischen Films), 4 Bde., Iwanami Shoten 1995.
- “Satsueijo kinkyō” 撮影所近況 (Die gegenwärtige Lage der Studios), *Nippon eiga*, Juli 1944: 30–31.
- “Satsueijo kinkyō” 撮影所近況 (Die gegenwärtige Lage der Studios), *Nippon eiga*, November 1944: 30–31.
- SCHIEDER, Wolfgang u. Christof DIPPER: “Propaganda”, in: Otto BRUNNER u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 5, Stuttgart: Klett-Cotta 2004: 69–112.
- “Sensō eiga zadankai” 戦争映画座談会 (Gesprächsrunde [zum Thema] Kriegsfilm), *Nippon eiga*, Dezember 1938: 123–39.
- “Sensō to eiga no dai zadankai” 戦争と映画の大座談会 (Große Gesprächsrunde [zum Thema] Krieg und Film), *Nippon eiga*, November 1937: 2–35.
- “Shadan Hōjin Dai Nippon Eiga Kyōkai Kokumin Eiga I’inkai kitei” 社団法人大日本映画協会国民映画委員会規程 (Bestimmungen für den Ausschuß Nationaler Film der Filmvereinigung Großjapans, Körperschaft des öffentlichen Rechts), *Nippon eiga*, Oktober 1944: 2.
- SHILLONY, Ben-Ami: *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford: Oxford University Press 1981.
- SHIMIZU Akira 清水晶: *Sensō to eiga. Senji chū to senryō ka no Nihon eiga shi* 戦争と映画. 戦時中と占領下の日本映画史 (Krieg und Film. Geschichte des japanischen Kinos während der Kriegs- und Besatzungszeit), Shakai Shisō Sha 1994.
- SHINDO Kaneto 新藤兼人: *Nihon shinario shi* 日本シナリオ史 (Geschichte des japanischen Drehbuchs), 2 Bde., Iwanami Shoten 1989.

- SHIODA Nagakazu 塩田長和: *Nihon eiga gojū nen shi, 1941–1991* 日本映画五十年史 1941–1991 (Fünfzig Jahre japanischer Film, 1941–1991), Fujiwara Shoten 1992.
- SINGER, Kurt: *Spiegel, Schwert und Edelstein. Strukturen des japanischen Lebens*. Hrsg., aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einführung versehen von Wolfgang Wilhelm, Frankfurt a. M. 1991.
- STANZEL, Volker: *Japan. Haupt der Erde. Die ‘Neuen Erörterungen’ des japanischen Philosophen und Theoretikers der Politik Seishisai Aizawa aus dem Jahre 1825*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1982.
- TAKASAKI Ryūji 高崎隆治: *Sensō to sensō bungaku to* 戦争と戦争文学と (Krieg und Kriegsliteratur), Nihon Tosho Sentā 1986.
- TANAKA Jun’ichirō 田中純一郎: *Nihon eiga hattatsu shi* 日本映画発達史 (Geschichte der Entwicklung des japanischen Films), 5 Bde, Chūō Kōron Sha 1980 (1957–68).
- TANIKAWA Yoshio 谷川義雄: *Nenpyō Eiga 100 nen shi* 年表映画100年史 (Chronologische Tabellen zu 100 Jahren japanischen Films), Fūtō Sha 1993.
- THOMPSON, Kristin u. David BORDWELL: *Film History. An Introduction*, New York u.a.: McGraw-Hill 1994.
- “Tokushū hiyō. Hana saku minato” 特集批評. 花咲く港 (Schwerpunkt. Kritiken zu Der Blühende Hafen“), *Eiga hyōron*, September 1943: 29–31.
- TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSUKAN FIRUMU SENTĀ 東京国立近代美術館フィルムセンター (Staatliches Museum für Moderne Kunst, Tokyo, Film Center, Hg.): *Shōwa jūhachi, jūkyū, nijū nen eiga nenkan* 昭和十八, 十九, 二十年映画年鑑 (Filmjahrbücher 1943–45), Bd. 2, Nihon Tosho Sentā (Senjika eiga shiryō).
- TOLISCHUS, Otto D.: *Tokyo Record*, New York: Reynal & Hitchcock 1943.
- TOTMAN, Conrad: *The Collapse of the Tokugawa Bakufu, 1862–1868*, Honolulu: University Press of Hawai‘i 1980.
- TOURNÉS, Andrée: “Cinéma d’Asie à Pesaro. Terres inconnues du cinéma japonais”, *Jeune Cinéma* 161 (1984): 5–8.
- Tsuboi Sakae zenshū* 壺井栄全集 (Tsuboi Sakae. Gesammelte Werke), Bd. 6, Chikuma Shobō 1968.
- TSUBOI Sakae: *Twenty-four Eyes*. Translated by Akira Miura, Kenkyusha 1958.
- TSUNODA, Ryūsaku u.a. (Hg.): *Sources of Japanese Tradition*, 2 Bde., New York: Columbia University Press 1964 (1958) (Introduction to Oriental Civilizations).
- TSURUMI, Kazuko: *Social Change and the Individual. Japan Before and After Defeat in World War I*, Princeton, N.J.: Princeton University Press 1970.

- TUCKER, John Allen: *Itō Jinsai's Gomō jigū and the Philosophical Definition of Early Modern Japan*, Leiden u.a.: Brill 1998 (Brill's Japanese Studies Library; 7).
- UCHIKAWA Yoshimi 内川芳美 (Hg.): *Masu media tōsei* マス・メディア統制 (Die Kontrolle der Massenmedien), 2 Bde., Misuzu Shobō 1973–75 (Gendai shi shiryō; 40–41).
- UENO Chizuko 上野千鶴子: *Kindai kazoku no seiritsu to shūen* 近代家族の成立と終焉 (Entstehung und Ende der modernen Familie), Iwanami Shoten 1994.
- UNO, Kathleen: "Womanhood, War, and Empire. Transmutations of 'Good Wife, Wise Mother' before 1931", in: MOLONY u. dies. 2005: 493–519.
- WEBB, Herschel: "What is the *Dai Nihon Shi*?", *Journal of Asian Studies* 19 (1959): 135–49.
- WEEGMANN, Carl v.: *Die vaterländische Erziehung in der japanischen Volksschule. Tokuhon und Shūshinsho*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Leipzig: Kommissionsverlag von Otto Harrassowitz 1935 (MOAG 28 D).
- WILDENOW, Eugen (Hg.): *Theodor Körners Sämtliche Werke in vier Teilen*. Neue vervollständigte und kritisch durchgesehene Ausgabe, Leipzig: Max Hesse's Verlag 1903.
- WRAY, Harold J.: *Changes and Continuity in Japanese Images of the Kokutai and Attitudes and Roles Toward The Outside World*, Diss., University of Hawai'i 1971.
- YAMADA Keizō 山田敬三 u. LU Yuan-ming 呂元明: *Jūgo nen sensō to bungaku. Nitchū kindai bungaku no hikaku kenkyū* 十五年戦争と文学. 日中近代文学の比較研究 (Der fünfzehnjährige Krieg und die Literatur. Vergleichende Studien zur modernen japanischen und chinesischen Literatur), Tōhō Shoten 1991.
- YAMADA Yōji 山田洋次: "Kurosawa Akira wa otoko, Kinoshita Keisuke wa onna no miryoku o eiga ni shita" 黒澤明は男、木下恵介は女の魅力を映画にした (Kinoshita Keisuke hat den Reiz der Frauen und Kurosawa Akira den der Männer verfilmt), *Bungei shunjū* 69.2 (Februar 1991): 296–98.
- YAMAMOTO Akira 山本明: "Jūgo nen sensō ka, Nihon no sensō eiga" 十五年戦争下、日本の戦争映画 (Japanische Kriegsfilme während des Fünfzehnjährigen Krieges), in: IMAMURA u.a. 1986: 68–83.
- YAMAMOTO Kikuo 山本喜久男: *Nihon eiga ni okeru gaikoku eiga no eikyō. Hikaku eiga shi kenkyū* 日本映画における外国映画の影響. 比較映画史研究 (Der Einfluß ausländischer Filme auf den japanischen Film. Studien zu einer

vergleichenden Geschichte des Films), Waseda Daigaku Shuppan Bu 1990 (1983).

YAMANE, Keiko: *Das japanische Kino. Geschichte, Filme, Regisseure*, München u. Luzern: Bucher 1985 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).

YASHIMA, Midori: “Le style Ōfuna”, in: KÖNIG u. LEWINSKY 1986: 146–59.

YOKOBORI Kōji 横堀幸司: *Kinoshita Keisuke no yuigon* 木下恵介の遺言 (Kinoshita Keisukes Vermächtnis), Asahi Shinbun Sha 2000.

YOSHIMURA Hideo 吉村英夫: *Kinoshita Keisuke no sekai* 木下恵介の世界 (Die Welt Kinoshita Keisukes), Shine Furonto Sha 1985.